LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 168, Novembre 2019, 14e ANNEE

10 000 TOMANS

5 €

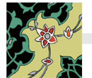
Le riz en Iran, de l'histoire à la culture



www.teheran.ir

www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Mosaddeq-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran,
Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat



Recto de la couverture:
Ramassage de fagots de tiges de riz, rizières de Shâlizâri, province du Guilân
Photo: Omid Rajab Pour



LA REVUE DE TEHERAN

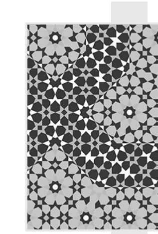
Mensuel iranien
en langue française
N° 168 - Abân 1398
Novembre 2019
14ème année
Prix 10 000 Tomans
5 €

Sommaire

40



54

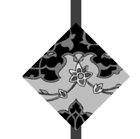


66

CAHIER DU MOIS

Le riz et la cuisine de l'époque safavide

Babak Ershadi



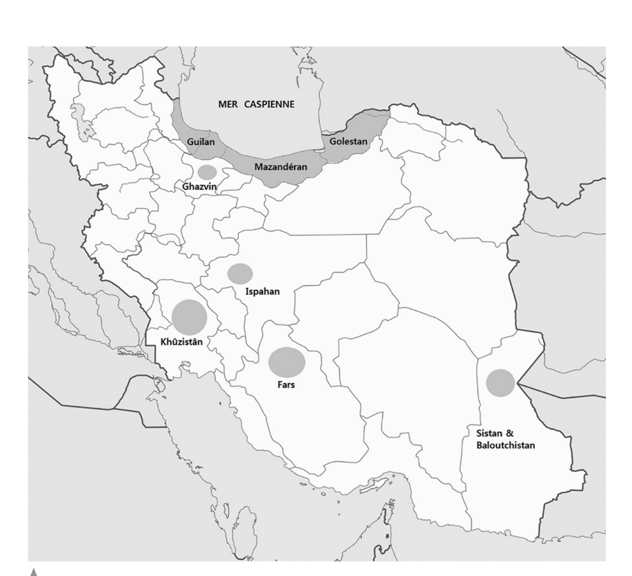
L'histoire de la consommation alimentaire en Iran fait principalement partie de l'histoire de l'agriculture et de l'élevage sur le plateau iranien. Depuis les temps les plus anciens, l'alimentation de base repose sur la consommation du blé, du millet et, dans une certaine mesure, de l'orge en remplacement du blé.

Les documents de la période islamique (à partir du milieu du VIIe siècle) montrent que la hausse du prix de l'orge par rapport au blé, accompagnée de la disparition concomitante du blé des marchés, a toujours été considérée comme un signe du début d'une période de famine. Le seigle, bien qu'apparemment indigène à l'est du plateau iranien (Afghanistan), n'était généralement pas consommé autrefois.

Après le développement et la diffusion de systèmes de plantation intensive reposant principalement sur l'utilisation de techniques d'irrigation sophistiquées, les fruits et les légumes frais, consommés crus, sont devenus des éléments importants de l'alimentation.

Les coings, les pommes, les poires, les melons, les pastèques, les grenades, les raisins, les pêches et les mûres sont cultivés en Iran depuis l'Antiquité.

Étant donné le rôle historique de l'Iran en tant que centre d'échange entre les civilisations d'Anatolie, du Caucase, du Proche-Orient, d'Inde et d'Asie centrale, de nombreux produits agricoles, fruits et légumes furent transplantés d'une région à l'autre par l'Iran. Il semblerait que le safran, la rhubarbe et les épinards aient été cultivés pour la première fois sur le plateau iranien. Les experts savent que les oignons, l'ail, les carottes, les fèves, les pois chiches et les graines de lin étaient utilisés pour l'alimentation en Iran depuis le début de l'Antiquité.



Les trois provinces du littoral de la Mer Caspienne sont les principaux centres de la culture du riz en Iran, mais il y a également d'importantes productions de riz dans plusieurs autres provinces.

Les plantes importées d'Inde ou via l'Inde furent acclimatées plus tôt en Iran que dans d'autres régions du Proche et du Moyen-Orient: canne à sucre, aubergine, agrumes, plus tard également les épices tropicales et le riz.

Les méthodes de préparation des produits laitiers découlent essentiellement des traditions des groupes pastoraux et nomades vivant à la fois sur le plateau iranien et en Asie centrale. Ces produits, ainsi que les céréales, constituaient l'aliment de base des tribus nomades, étant bien plus importants que la viande dans leur alimentation.

Avec le lait et les œufs, la viande était bien sûr une source de protéines animales. Depuis toujours, les éleveurs ont fourni de la viande de chèvre, de



L'emblématique Chelow-kabâb (du riz cuit avec différents types de kébabs) est sans doute le plat le plus populaire en Iran.

mouton, de bœuf, de chameau et de la volaille.

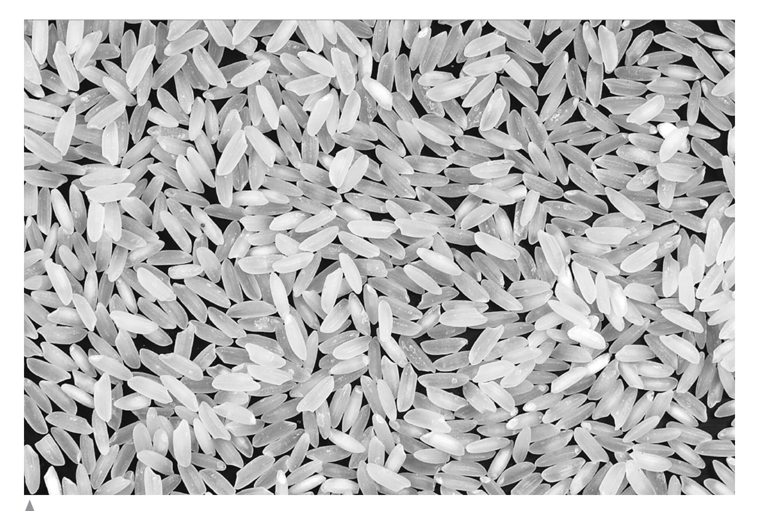
Dans les régions dotées de ressources marines suffisantes, en particulier les côtes caspiennes (nord) et le Khouzestân (sud), et les localités situées au bord des rivières, la pêche a contribué encore largement à l'alimentation de la population. Depuis toujours, cependant, la plupart des viandes disponibles allaient souvent sur la table des classes supérieures, de même que tout le gibier (sous la dynastie sassanide, les cerfs, les gazelles, les lièvres, les sangliers et les oiseaux sauvages), à l'exception des zones qui dépendent encore de la chasse en tant qu'activité économique régulière.

L'inventaire des aliments traditionnels a toujours suivi des variations régionales. Les habitudes alimentaires étaient déterminées principalement par ce que le secteur pouvait produire. De nombreuses variétés de fruits et de légumes n'étaient produites que dans des zones spécifiques, souvent très étroites; principalement en raison du coût élevé des transports, elles étaient considérées dans les régions et les villes lointaines comme un luxe exotique, et leur consommation était un privilège par lequel les classes supérieures pouvaient se distinguer. Les fruits secs et les noix, cependant, n'étant pas périssables, étaient moins chers et avaient un marché plus large.

Histoire

Il n'existe pas d'informations au sujet du moment précis de l'introduction du riz sur le littoral caspien et sur le plateau iranien. Cependant, il existe des preuves secondaires permettant de supposer que le riz était relativement un «nouveau venu» peu cultivé en Iran avant la période islamique.

Berthold Laufer (1874-1934), historien, géographe et anthropologue américain, soutenait cette hypothèse pour deux raisons: premièrement, le mot «riz»



Le riz blanc à grains longs (variantes iraniennes du basmati indien: «reine du parfum») est le riz le plus apprécié en Iran.

n'a pas été mentionné dans l'Avesta, texte sacré du zoroastrisme. Deuxièmement, des auteurs grecs, en particulier Aristobule de Cassandréia (380-290 av. J.- C.), historien contemporain d'Alexandre, qui accompagna ce dernier dans ses campagnes d'Asie, évoqua la culture du riz à Babylone (Mésopotamie), à Suse (Khûzistân) et Bactriane (Asie centrale), mais ne dit rien sur une éventuelle culture du riz sur le plateau iranien.

Il n'existe pas d'informations au sujet du moment précis de l'introduction du riz sur le littoral caspien et sur le plateau iranien. Cependant, il existe des preuves secondaires permettant de supposer que le riz était relativement un «nouveau venu» peu cultivé en Iran avant la période islamique.

Durant la période sassanide, les voyageurs chinois qui se rendaient dans les régions orientales de l'empire mentionnèrent la culture du riz dans la vallée fertile de Ferghana (aujourd'hui partagée à l'est de l'Ouzbékistan, le nord du Tadjikistan et le sud du Kirghizistan) et dans la Parthie historique, berceau de l'Empire parthe (région située au nord-est du plateau iranien, ancienne satrapie de l'Empire achéménide et province de l'Empire sassanide). Pourtant ces voyageurs chinois ne parlèrent point de la culture du riz à l'intérieur de la Perse. En effet, les premiers écrits d'auteurs iraniens à fournir des comptes rendus détaillés sur la culture du riz datent du IIe au VIIIe siècle de notre ère.

Cependant, les historiens modernes croient que ces arguments, bien qu'ils servent de fondement à une hypothèse plausible, ne constituent pas une preuve irréfutable. Les sources mentionnées par Berthold Laufer sont trop brèves pour conclure sans l'ombre d'un doute que le riz n'était pas cultivé sur le plateau ou dans les provinces caspiennes pendant les périodes achéménide et sassanide. De plus, pourquoi la culture du riz, qui s'était étendue de l'Inde vers les rives orientales de la Méditerranée des siècles avant l'ère chrétienne, n'aurait pas été pratiquée sur le plateau iranien? En tout état de cause, les experts et historiens de la culture du riz en Asie estiment en général que le riz est cultivé dans les régions iraniennes du sud de la mer Caspienne depuis le IVe siècle av. J.-C.

Peu importe le moment où le riz a été introduit en Perse, deux points sont indiscutables, car la culture du riz et d'autres produits tropicaux (coton, canne à sucre, oranges et mûriers) prospérèrent dès le début de l'islamisation de la Perse en réponse à la croissance urbaine et à la demande des conquérants arabes, sous les premiers califats. Des sources ilkhanides du XIIIe siècle témoignent de la culture du riz en Azerbaïdjan, au Fârs, au Khûzistân et surtout dans les provinces du sud de la mer Caspienne, qu'elles présentent comme principales zones de

production.

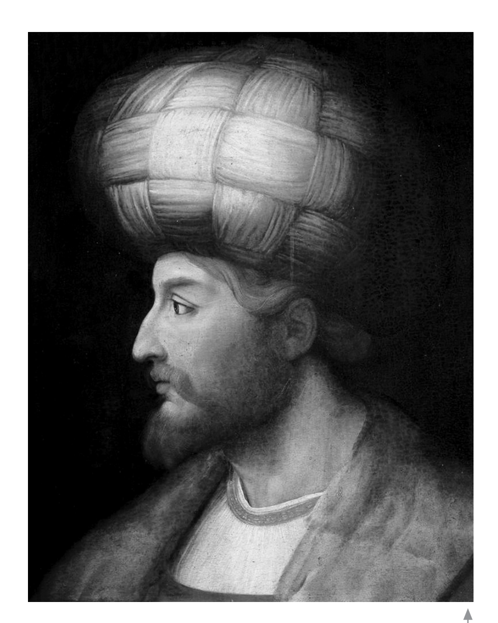
Aujourd'hui, le Chelow-kabâb (riz cuit et l'une des nombreuses variétés de kebab iranien) est sans aucun doute le plat national incontournable[1], mais il faut souligner que le riz n'a pas toujours été l'aliment de base pour l'ensemble du territoire iranien. Dans les régions plus sèches, le pain a toujours été l'aliment de base. La consommation de riz fut pendant très longtemps liée aux conditions climatiques, régionales et sociales. Que le riz soit un élément essentiel du régime traditionnel dans les provinces de la Caspienne est confirmé par ce qui en est dit, par la manière dont il est préparé et par les quantités consommées pendant les repas. De nombreux documents historiques ont souligné les différences d'alimentation entre les habitants de la région Caspienne, mangeurs de riz, et ceux du plateau iranien qui se nourrissaient essentiellement de pain en tant qu'aliment de base.

Dans son livre intitulé *Culture du tabac en Guilan* (1911), Hyacinthe Louis Rabino (1877-1950) témoigne que les habitants de la province du Guilân ne consommaient pas beaucoup de pain, préférant le remplacer par le riz en tant qu'aliment de base. Il souligne néanmoins que dès la fin du XIXe siècle, la consommation de pain se répandit peu à peu parmi les habitants des provinces iraniennes de la région caspienne, bien que de manière inégale.

Selon différents témoignages, dans les provinces du Guilân et du Mâzandarân, les habitants de nombreuses régions mangeaient du riz aux trois repas quotidiens, comme on le voit encore parmi les personnes âgées de petits villages du sud de Tâlesh (Guilân), qui sont moins touchées par des modèles de consommation urbaine.

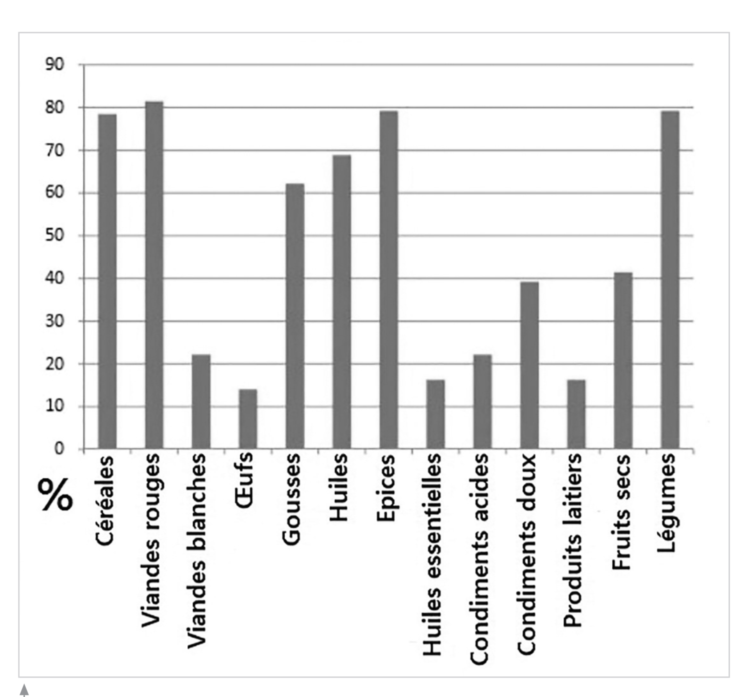
Selon certaines estimations, un riziculteur de la région Caspienne consommait autrefois presque autant de riz qu'un paysan vietnamien, mais de façon très différente. En Iran, seul le riz blanc poli est consommé. Bien que le riz représente 90% de l'alimentation d'un paysan en Asie du Sud-est, il ne représente que 40 à 65% de l'alimentation dans les provinces de la Caspienne, où de moins en moins d'agriculteurs mangent du riz aux trois repas. Ailleurs en Iran, le riz fut

Ailleurs en Iran, le riz fut au début un aliment «de luxe» dont la quantité de consommation était plus importante à mesure que l'on montait sur l'échelle sociale. Par conséquent, le pain était toujours l'aliment de base des paysans et des citadins pauvres, qui préparaient du riz soit pour des invités soit lors d'occasions spéciales, ou en mangeaient à l'extérieur (restaurant).

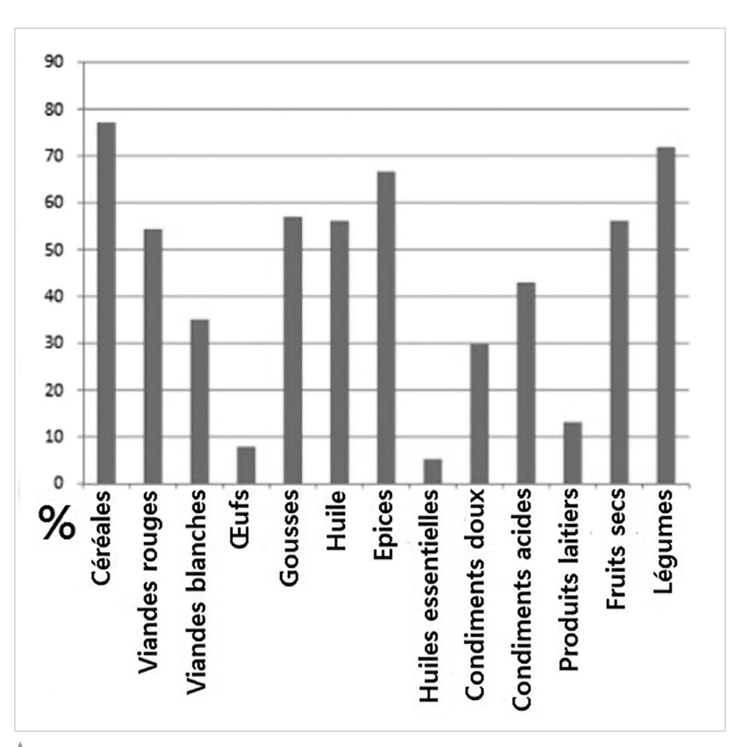


Shâh Ismâïl Ier (1501-1524), fondateur de la dynastie des Safavides.





Le pourcentage de l'utilisation des ingrédients dans le *Bulletin de cuisine et d'art culinaire* (1521).



Le pourcentage de l'utilisation des ingrédients dans *La substance de la vie, un traité sur l'art de la cuisine* (1597) rédigé par le chef des cuisines de la cour de Shâh Abbâs Ier.

au début un aliment «de luxe» dont la quantité de consommation était plus importante à mesure que l'on montait sur l'échelle sociale. Par conséquent, le pain était toujours l'aliment de base des paysans et des citadins pauvres, qui préparaient du riz soit pour des invités soit lors d'occasions spéciales, ou en mangeaient à l'extérieur (restaurant).

La cuisine safavide et l'évolution de la consommation du riz

En Asie centrale, dans la cuisine actuelle de l'Afghanistan, du Tadjikistan, du Turkménistan ou de l'Ouzbékistan, les préparations à base de pâtes, en particulier les raviolis fourrés occupent toujours une place importante, comme autrefois dans de nombreuses régions iraniennes avant l'augmentation de la consommation du riz.

Dans ces pays, voisins historiques de l'Iran actuel, le riz était proposé dans un nombre limité de recettes comme une sorte d'«aliment de prestige» lors de fêtes et de banquets, comme c'était d'ailleurs le cas dans la plupart des régions du plateau iranien. Mais dès le XVIe siècle, la situation changea radicalement en Iran, où l'utilisation du riz évolua pour devenir une branche majeure de la cuisine iranienne.

Au départ, le riz était une spécialité de la cuisine de la cour safavide. Très vite, deux méthodes de préparation du riz sont progressivement devenues populaires dans tout le pays: le chelow, qui est une combinaison non mélangée de riz blanc bouilli avec un ragoût (khoresh) ou une sauce, et le polow, riz blanc bouilli mélangé avec divers ingrédients.

Selon les historiens de l'art culinaire iranien, il s'agissait d'une inspiration iranienne des techniques de préparation



Contrairement à la cuisine turque et arabe, la propagation de la consommation du riz en Iran à partir du XVIe siècle a supplanté l'utilisation de plusieurs produits dans la cuisine urbaine iranienne, notamment l'utilisation du boulgour.

du riz des pays de l'Asie centrale qui furent élaborées et diversifiées en Iran au cours du premier siècle du règne de la dynastie des Safavides.

La demande croissante pour le riz entraîna une expansion de la riziculture, principalement dans les provinces côtières de la mer Caspienne. L'attention se concentra sur les variétés plus chères et mieux aromatisées du riz originaires du nord-ouest de l'Inde et il fut jugé nécessaire d'importer de manière récurrente des semences indiennes.

Contrairement à l'Afghanistan et à l'Asie centrale, les plats de pâtes jadis populaires disparurent progressivement des menus iraniens au profit des plats de riz. La consommation traditionnelle du millet, en usage depuis longtemps en Iran, chuta également parce que le riz était préféré et semblait mieux s'adapter au goût de la majorité des Iraniens. De même, la généralisation de la consommation du riz réduisit aussi l'utilisation de boulgour (du blé précuit à la vapeur, séché et enfin concassé), qui était cependant beaucoup plus répandue dans les pays du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord (pays arabes et Turquie) qu'en Iran.

D'autre part, la nouvelle mode du riz à la cour safavide influença beaucoup la haute cuisine de l'Empire mongol en Inde. La cuisine moderne du nord de l'Inde (parfois appelée «cuisine mongole») évolua à partir de l'adaptation des compétences safavides aux traditions indiennes. De nombreux mots persans et turcs, importés d'Iran, sont encore présents dans le vocabulaire culinaire de l'Inde du Nord. Cependant, il est curieux de savoir que le riz, si largement utilisé en Iran dès la période safavide, resta dans l'ensemble étranger à la cuisine ottomane, bien que celle-ci se tournait traditionnellement vers l'Asie centrale et la Perse pour se perfectionner. Par conséquent, les Turcs et les habitants de



Une miniature du XVIIe siècle montre un festin à la cour.

leurs possessions dans le monde arabe et aux Balkans ne sont pas devenus de grands consommateurs de riz.

L'art culinaire de l'époque safavide

Il est évident que les habitudes alimentaires des Iraniens à l'époque safavide (1501-1736) correspondent à la situation générale du pays du XVIe siècle jusqu'au milieu du XVIIIe siècle dans divers domaines sociaux et économiques, sans oublier le contexte de la vie rurale et urbaine, l'agriculture et l'élevage, etc. Les historiens estiment qu'à cette période, une certaine évolution se produisit dans le style culinaire iranien, façonné progressivement au cours des siècles par les traditions anciennes des habitants du plateau iranien combinées très habilement avec les traditions de l'Asie centrale. Ce style culinaire semble s'être développé avec un extrême raffinement à l'époque safavide et constitue jusqu'à présent la norme générale de la bonne cuisine, notamment pour les classes moyennes et supérieures de la société urbaine.

Il nous reste deux précieux ouvrages de l'époque de la dynastie des Safavides consacrés à la cuisine et à l'art culinaire: *«Bulletin de cuisine et de l'art culinaire»* et *«La substance de la vie, un traité sur l'art de la cuisine»*.

- *Bulletin de cuisine et d'art culinaire* est une œuvre en persan de Hadji Mohammad-Ali Bâvartchi, cuisinier originaire de Tabriz. L'unique exemplaire manuscrit de ce livre est conservé aujourd'hui au Centre de documentation de l'Université de Téhéran. L'auteur, qui était au service d'un notable de Tabriz sous le règne de Shâh Ismâïl Ier (1501-1524), fondateur de la dynastie des safavides, rédigea ce guide cuisine en 1521. L'ouvrage comporte 24 chapitres.

- *La substance de la vie, un traité sur l'art de la cuisine* est une œuvre en persan de Nourollah, chef des cuisines de la cour du cinquième empereur de la dynastie des Safavides, Shâh Abbâs Ier le Grand (1588-1629) à Ispahan. Ce livre fut rédigé en 1597, c'est-à-dire 76 ans après l'ouvrage de Bâvartchi. Nourollah souligne dans l'introduction de son livre que ses ancêtres travaillèrent dans les cuisines royales des Safavides, dès la

fondation de la dynastie par Shâh Ismâïl Ier. Deux exemplaires manuscrits de cet ouvrage sont conservés l'un à l'Université de Téhéran, l'autre à la bibliothèque du Parlement iranien.

Plus tard, vers 1953, le chercheur et érudit iranien Iraj Afshâr (1925-2011) corrigea les deux manuscrits et les fit publier sous une forme réunifiée intitulée *La cuisine de l'ère safavide*. Les deux ouvrages de l'époque safavide présentent chacun près de 130 recettes. Bien que les recettes de ces deux anciens livres montrent qu'il y a 500 ans, l'art culinaire iranien est nettement différent de ce qu'il est de nos jours, on y trouve aussi que les principes fondamentaux de la cuisine moderne iranienne reposent sur l'évolution qui a commencé effectivement sous le règne des Safavides.

Les recettes comprennent des mesures des ingrédients souvent détaillées pour la préparation des plats, y compris des types d'ustensiles et casseroles à utiliser, ainsi que des instructions pour la décoration et le service. En général, les ingrédients et leurs combinaisons dans diverses recettes ne diffèrent pas significativement de ceux utilisés aujourd'hui.

En outre, les grandes quantités d'ingrédients données pour la plupart des recettes, ainsi que l'usage généreux et abondant des ingrédients de «luxe» comme le safran, suggèrent que ces plats étaient proposés à la cour ou aux grands ménages aristocratiques. Cependant, dans



Chelow avec une croûte croustillante et dorée de riz, appelé Tah-dig.



Une fresque du palais Tchehel-Sotoûn à Ispahan montre la fête donnée par l'empereur safavide Shâh Abbâs Ier (1588-1629) au gouverneur de Boukhara, Vali-Mohammad Khân.



Une photographie du XIXe siècle montre la préparation du kebab par un cuisinier ambulant.

son introduction, Hadji Mohammad-Ali Bâvartchi, auteur de *Bulletin de cuisine et d'art culinaire* souligne qu'il adressait son livre «à la noblesse ainsi qu'au grand public».

Contrairement aux Iraniens modernes qui mangent généralement trois fois par jour (petit-déjeuner, déjeuner et dîner), les Iraniens d'il y a 500 ans ne mangeaient que deux fois par jour, c'est-à-dire le matin et le soir de bonne heure.

Les recherches effectuées sur *Bulletin de cuisine et d'art culinaire* (1521) et *La substance de la vie, un traité sur l'art de la cuisine* (1597) prouvent qu'il y eut des évolutions et des changements significatifs pendant les trois quarts de siècle qui les séparent l'un de l'autre.

Dans le premier ouvrage qui date du règne de Shâh Ismâïl Ier, les viandes rouges (essentiellement veau et mouton) sont les ingrédients les plus utilisés dans les recettes. Les repas semblent être plus épicés, alors que les légumes et les céréales (y compris le riz) sont abondamment utilisés pour la préparation des repas. Par contre, les œufs et les produits laitiers ont une très petite part dans la préparation des repas. En général, les plats ont un goût plutôt acide.

Trois quarts de siècle plus tard, le chef des cuisines de la cour de Shâh Abbâs Ier le Grand indique dans son ouvrage un usage sensiblement évolué des mêmes ingrédients. Les céréales (y compris le riz) deviennent les ingrédients les plus utilisés et prennent ainsi la place des



La consommation du riz est devenue particulièrement populaire à partir du XIXe siècle.

viandes rouges. Les plats de riz (polow et chelow) deviennent plus nombreux et plus variés et les plats ont généralement un goût plus doux qu'acide.

La cuisson du riz

1) Kateh

Le kateh est la méthode la plus simple et la plus rapide de la cuisson du riz (plat de riz traditionnel du Guilân). Une fois lavé, le riz est cuit dans un récipient contenant une fois et demie d'eau par rapport à la quantité du riz. Lorsque l'eau est absorbée, de l'huile ou du beurre peuvent être ajoutés et le récipient doit être couvert jusqu'à la fin de la cuisson du riz. Le kateh est consommé à la maison avec des plats à base de viande, du poisson ou des ragoûts (khoresh) de toutes sortes.

2) Chelow

Le chelow ne diffère pas du kateh par ses ingrédients (riz et un peu d'huile ou de beurre) mais par la méthode de sa cuisson qui prend beaucoup plus de temps et de soins. Lavé à l'eau tiède, le riz est trempé pendant la nuit dans un récipient d'eau un peu salée. Il est ensuite jeté dans de l'eau bouillante pour être étuvé. Égoutté et rincé à l'eau froide pour arrêter sa cuisson, le riz est remis ensuite dans la casserole. La casserole doit être recouverte et placée sur feu moyen puis doux. Ces opérations (trempage, étuvage, cuisson à la vapeur) servent à empêcher les grains de rester collés (contrairement au kateh). Si le riz est cuit à la bonne température pendant un temps bien déterminé, une croûte croustillante et dorée de riz, appelé *tahdig*, se formera au fond de la casserole. Les Iraniens en raffolent et étant donné la quantité limitée de *tahdig* par rapport au riz cuit dans la



Les fruits séchés sont des ingrédients importants de nombreux plats iraniens. Les abricots séchés sont utilisés dans la préparation du Motandjan, mais aussi pour de nombreux plats dans différentes régions iraniennes.



L'oignon est utilisé sous diverses formes dans la plupart des ragoûts (khoresh) en Iran.



La viande rouge est l'ingrédient incontournable d'un grand nombre de plats iraniens, sans en être souvent l'ingrédient principal.



Si la viande est utilisée dans la préparation du Motandjan d'Ispahan, il est pourtant remplacé par le poulet dans le Motandjan qu'on prépare au Guilân (nord).



La noix en poudre est ajoutée au Motandjan. L'Iran est un grand producteur de noix, mais la majeure partie de la production nationale est consommée à l'intérieur du pays.

casserole, la question est de savoir comment le partager à la table pour que tout le monde en ait au moins une petite part! Le chelow est consommé avec les kebabs et la plupart des ragoûts (khoresh).

Autrefois, le chelow consommé avec des ragoûts était souvent le repas domestique préparé traditionnellement par les femmes, tandis que les chelow-kabâb, préparés en partie par les hommes, étaient souvent le plat de prédilection dans les tavernes et les restaurants. Même aujourd'hui, pour beaucoup de gens, aller au restaurant est synonyme de manger du chelow-kabâb.

Trois quarts de siècle plus tard, le chef des cuisines de la cour de Shâh Abbâs Ier le Grand indique dans son ouvrage un usage sensiblement évolué des mêmes ingrédients. Les céréales (y compris le riz) deviennent les ingrédients les plus utilisés et prennent ainsi la place des viandes rouges. Les plats de riz (polow et chelow) deviennent plus nombreux et plus variés et les plats ont généralement un goût plus doux qu'acide.

3) Polow

Pour la préparation du polow, le riz est cuit de la même manière que pour le chelow. Mais contrairement au kateh et au chelow, le polow est préparé en mélangeant le riz avec divers ingrédients pendant la cuisson, et il est généralement servi seul. Pour le polow, le riz est cuit d'abord de la même façon que le chelow, tandis que la viande, les légumes, les fruits, les épices, etc., sont frits ensemble, puis placés en couches alternées avec le riz dans la casserole, après le rinçage du riz. Le mélange est ensuite cuit à la vapeur. Parmi les nombreuses préparations de polow figurent: sabzi-polow (avec des herbes), baqla-polow (avec des fèves), adas-polow (avec des lentilles), estânboli-polow (avec de la sauce tomate), âlbâlou-polow (avec des griottes), keshmesh-polow (avec des raisins secs), loubia-polow (avec des haricots verts), ou encore le tahchin (avec du poulet, de l'agneau, etc.). Lorsque le chelow est dans la casserole, la chaleur est réduite et on place un tissu épais ou une serviette sous le couvercle pour absorber l'excès de vapeur.

Depuis plusieurs années, la cuisine moderne iranienne s'intéresse aux recettes

de l'époque safavide en les adaptant au goût du jour. C'est ainsi que les noms des plats plus ou moins oubliés des deux ouvrages du XVIe siècle *Bulletin de cuisine et d'art culinaire* (1521) et *La substance de la vie, un traité sur l'art de la cuisine* (1597) apparaissent dans les nouveaux livres de cuisine en langue persane ou sur le menu de nombreux restaurants qui veulent se distinguer:

- Polow Ghoureh (pilaf aux raisins non mûrs)

Ingrédients: viande (mouton), raisins non mûrs, oignons, pois chiches, riz.

- Molama' Polow (pilaf aux différentes couleurs)

Ingrédients: poulet, raisins verts secs, pistaches, amandes, dattes, figues, pois chiches, baies séchées de Berberis, marrons, riz.

- Jamali Polow (pilaf à la perdrix farcie)

Perdrix (peut être replacée par le poulet), grenade fraîche, raisins verts secs, épices, oignons, riz.



Pour préparer le Motandjan, il faut transférer l'ensemble dans une casserole avant d'y ajouter le jus concentré de grenade, les abricots et les raisins rouges séchés.



Le Motandjan d'Ispahan est un plat qui date au moins de l'époque des Safavides.

Chelow

Riz cuit à la vapeur au safran et à la croûte dorée pour 6 personnes
Temps de préparation: 15 minutes
Temps de cuisson: 1 heure 20 minutes

Ingrédients:
4 tasses de riz blanc à grains longs
10 tasses d'eau
2 cuillères à soupe de sel de mer
4 graines de cardamome écrasées
1 cuillère à soupe d'huile essentielle de rose

Tah-dig

1 tasse d'huile
1 cuillère à café de safran en poudre dissoute dans 4 cuillères à soupe d'eau de rose ou d'eau chaude
2 cuillères à soupe de yaourt nature

1 cuillère à café de graines de cumin (ou graines de nigelle ou graines de coriandre), facultatif
1) Choisissez un bon riz blanc poli, c'est-à-dire un bon riz iranien à grains longs ou le riz Basmati. Une bonne variante de riz. Un bon riz est vieux d'une année après moisson pour développer pleinement sa saveur.
Lavez le riz en le plaçant dans un grand récipient et en le recouvrant d'eau tiède. Agitez doucement avec votre main, puis videz l'eau. Répétez quatre ou cinq fois jusqu'à ce que le riz soit complètement propre. Sachez que lorsque le riz lavé est cuit, il dégage un délicieux parfum que le riz non lavé n'a jamais. Après le lavage du riz, il est alors souhaitable (mais non essentiel) de le faire tremper dans 8 tasses d'eau avec 2 cuillères à soupe de sel pendant 2 à 24 heures.
Attention: Faire tremper et cuire le riz avec beaucoup de sel le raffermit assez pour supporter le temps relativement long de cuisson et empêche le riz de se casser pendant la cuisson. Les grains gonflent sans se coller les uns aux autres. Le résultat sera un riz léger et délicieusement moelleux.

2) Faites bouillir 10 tasses d'eau dans une casserole antiadhésive à feu vif. Après ébullition de l'eau, ajoutez le sel, la cardamome et l'eau de rose. Versez ensuite le riz lavé et rincé dans la casserole.

3) Faites bouillir vivement à feu vif pendant 6 à 10 minutes (selon le type de riz que vous utilisez), en remuant délicatement à deux reprises avec une cuillère en bois pour détacher les grains éventuellement collés au fond. Mordre quelques grains. Le riz est prêt si le riz est moelleux et que tout le riz remonte à la surface de l'eau.

4) Égouttez le riz dans une grande passoire à petits trous et rincez-le avec 2 ou 3 tasses d'eau froide.

5) Pour préparer une croûte dorée: dans un bol, fouetter ensemble 1 tasse à thé d'huile, 1 tasse d'eau, 2 gouttes d'eau de safran, 2 cuillères à soupe de yogourt, 3 spatules de riz (environ 2 tasses) et les graines de cumin, de nigelle ou de coriandre (facultatif).

6) Étalez le mélange de yogourt et de riz dans le fond de la casserole, secouez-le pour l'équilibrer. Cela aidera à créer une croûte dorée tendre lorsque le riz est cuit.

7) Utilisez une spatule pour remettre le riz égoutté à l'intérieur de la casserole. Placez les premières spatules de riz sur le mélange de yogourt et de riz au fond de la casserole. Continuez pour façonner progressivement le riz en pyramide. Cette forme laisse de la place au riz pour s'étendre et s'agrandir.

8) Couvrez la casserole et laissez le riz cuire pendant 10 minutes à feu moyen pour former une croûte dorée.

9) Versez un mélange d'huile et d'eau sur la pyramide de riz que vous avez réalisée dans la casserole. Arrosez ensuite le riz avec un mélange d'eau et de safran. Enveloppez le couvercle avec un tissu propre et couvrez bien la casserole pour empêcher la vapeur de s'échapper. Faites cuire pendant 70 minutes de plus à feu doux.

10) Retirez la casserole du feu. Laissez-la refroidir sur une surface humide pendant 5 minutes sans la découvrir. Cela aide à détacher la croûte du fond de la casserole.

16

11) Il existe deux façons de démouler et de servir le riz. La première consiste à retourner la casserole de riz sur le plat de service. Le riz va émerger comme un gâteau en croûte d'or.

12) La deuxième façon est de prendre d'abord deux cuillères à soupe de riz au safran sur le haut et de les réserver pour la garniture. Se servir d'une spatule pour mettre le riz dans le plat sans détacher la croûte du fond de la casserole. Mettez ensuite du riz au safran sur le plat. Détachez la couche du fond à l'aide d'une spatule en bois. Placez les morceaux de croûte dans un petit plat et servez-les à part ou disposez la croûte autour du plat de riz.

Le motandjan polow

Le motanjan polow est un plat de l'époque safavide. Dans *La substance de la vie, un traité sur l'art de la cuisine*, Nourollah, chef de la cuisine de Shâh Abbâs, relate que le roi safavide Shâh Tahmasb aimait particulièrement ce repas.

Ingrédients:
300 grammes de viande rouge (mouton) coupés en petits morceaux de 1,5 à 2 cm.
16 à 20 abricots séchés
50 grammes de raisins rouges séchés
300 grammes de noix moulue
1 tasse de jus concentré de grenade
2 oignons
3 gousses d'ail
1 cuillère à soupe de sucre
Une quantité suffisante de gingembre en poudre, de sel et de poivre noir en poudre et d'huile.

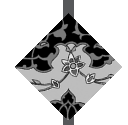
1) Trempez les abricots séchés dans l'eau.
2) Hachez les oignons.
3) Mettez une poêle sur le feu pour frire légèrement les oignons hachés avec un peu d'huile.
4) Hachez les gousses d'ail et ajoutez-les au mélange d'oignons et d'huile dans la poêle.
5) Grillez légèrement les morceaux de viande avec le mélange d'oignons et d'ail dans la poêle. Ensuite, ajoutez un peu de sel, de poivre noir et de gingembre en poudre.
6) Attendez un peu pour que le parfum des épices se fasse sentir. C'est le moment d'y ajouter des noix moulues. Mélangez l'ensemble et attendez que l'huile de noix commence à se dégager.
7) Faites chauffer une casserole sur le feu et transférez le contenu de la poêle dans la casserole. Vous devez y ajouter de l'eau, mais ne versez jamais de l'eau froide sur le repas en préparation. Faites bouillir de l'eau dans la poêle vidée et versez cette eau dans la casserole.
8) Gardez la casserole sur le feu et laissez le repas absorber l'eau et cuire lentement.
9) Pendant les dernières minutes de la cuisson, ajoutez le jus concentré de grenade, les abricots et les raisins rouges séchés.
Bon appétit! ■

---

1. Pourmazaheri, Afsaneh: *Les incontournables de la table iranienne*, in: *La Revue de Téhéran*, n° 57, août 2010, pp. 4-9. Accessible à: *http://www.teheran.ir/?article1244#gsc.tab=0*

Les chansons rurales nées en pleine rizière*

Djahânguir Abbâsi Dânâ-ye Elmi
Traduit et adapté par
Zeinab Golestâni



Comme le blé, le riz a constitué pendant des siècles une partie indissociable de la nourriture humaine. Certains botanistes regardent la Chine comme le pays d'origine du riz, rapporté en Iran par des Iraniens l'ayant découvert en Inde. Selon un document historique datant de l'époque achéménide et rédigé par un ambassadeur chinois, Chang Ki Ben, les habitants du nord de l'Iran portaient une attention particulière à la culture du riz qui s'était facilement acclimatée à la région du fait de l'humidité du climat. La dépendance de la vie quotidienne de ce peuple à ce produit agricole est à l'origine de diverses cérémonies organisées dans la région pour le tenir en grand honneur. Parmi elles, citons les fêtes *Khordeh tâbi* (Étincellement), *Âftâb khâhi* (Rêver du soleil)*, Toum-e Sefid* (Semence blanche). Ce dernier rite permet l'expression de la joie des agriculteurs quand ils découvrent, au moment de la culture du riz, une semence blanche parmi les autres. La cérémonie de fête est codifiée: lorsque la semence particulière est découverte, l'une des paysannes se saisit du plateau que les hommes utilisent pour transporter les semences et se met à le battre comme un tambour. La musique annonce une pause dans le travail et tous les riziculteurs dansent et chantent en cœur au son de ce tambour improvisé.

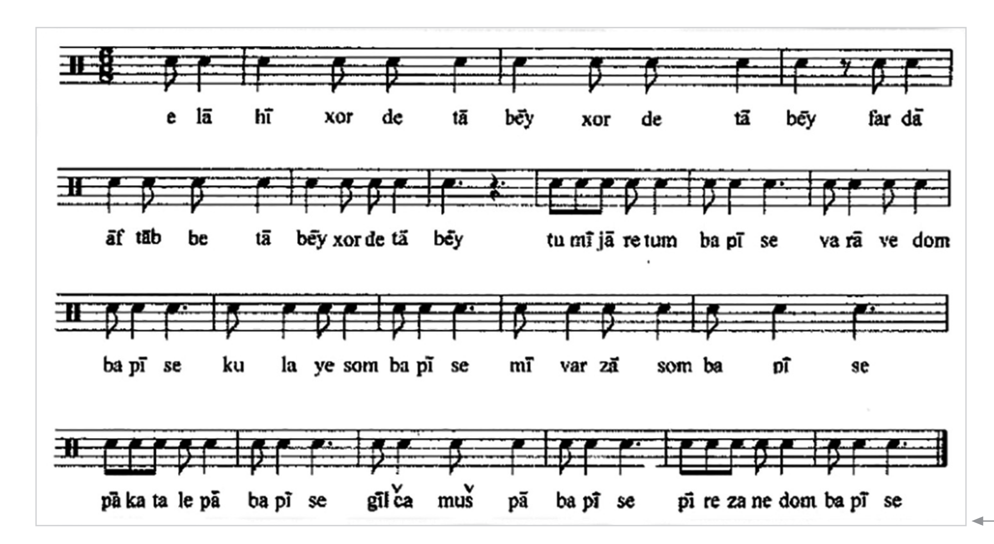
La cérémonie de Toum Sari (Nouvelles semences du riz)

Dans le passé, à la fin de la plantation du riz, le meneur des riziculteurs qui était généralement une femme, apportait la dernière poignée de semences chez le propriétaire de la rizière et faisait des vœux pour ce dernier en lui offrant ces semences: «*Que tu partes en pèlerinage à La Mecque! Que tu partes en pèlerinage au mausolée de l'Imâm Hossein à Kerbalâ! Que tu partes en pèlerinage au mausolée de l'Imâm Rezâ à Mashhad! Que tu célèbres bientôt le mariage de ton fils!*», etc. Après ces vœux, le propriétaire récompensait la meneuse avec des étrennes ou des pâtisseries à partager avec les autres semeurs.

La cérémonie de Guishâ Bedjâr (La mariée de la rizière)

"*Guishâ*" signifie "jeune mariée" dans la langue du nord-ouest du Mâzandârân, et la cérémonie de Guishâ Bedjâr se veut un symbole de l'aide apportée par la famille de la jeune mariée à la famille de son fiancé dans la riziculture. Accompagné de musique et de chansons, ce rite révélait les habitudes et les coutumes

La dépendance de la vie quotidienne de ce peuple à ce produit agricole est à l'origine de diverses cérémonies organisées dans la région pour le tenir en grand honneur. Parmi elles, citons les fêtes *Khordeh tâbi* (Étincellement), *Âftâb khâhi* (Rêver du soleil), *Toum-e Sefid* (Semence blanche).



partition I

sociales, culturelles et économiques des habitants. Les thèmes et motifs de ces chansons sont généralement partagés dans toute la région et les différences résident dans le vocabulaire, selon les dialectes parlés dans chaque comté.

La région et la ville de Tonekâbon, où peuvent s'entendre diverses variétés de ces chansons, sont un excellent laboratoire d'études de ces chants et de la polyphonie des dialectes. Le comté de Tonekâbon tient cette particularité de sa position géographique, à cheval entre les deux provinces septentrionales du Guilân et du Mâzandarân. Tonekâbon offre une riche fusion des cultures de ces deux provinces. Étendu dans le passé sur un territoire comprenant la région de Roudsar dans le Guilân jusqu'à la ville de Nour dans le Mâzandarân, Tonekâbon a conservé les traces d'une littérature orale qui porte aussi bien sur la riziculture que sur tous les sujets de la vie quotidienne: l'amour, la haine, l'oppression politique ou sociale, etc. Cette tradition orale se traduit notamment par des chansons, parmi lesquelles les chansons satiriques ont une place de choix. Ces chansons critiques et ironiques dévoilent la finesse de l'esprit des poètes inconnus qui, souvent illettrés, connaissaient cependant très bien leur peuple, leur société et leur histoire.

La chanson Khordeh Tâbi ou la cérémonie d'Âftâb khâhi

Pour cultiver le riz, le riziculteur sème tout d'abord les graines dans un petit terrain nommé *toum djâr* ou *toum bidjâr*. Une fois les semences germées, le paysan les plante avec l'aide d'ouvriers dans la rizière. Cependant, il arrive parfois que le travail soit difficile à mener à cause d'une mauvaise météo: la pluie peut faire pourrir les germes du riz et causer des

Tonekâbon offre une riche fusion des cultures de ces deux provinces. Étendu dans le passé sur un territoire comprenant la région de Roudsar dans le Guilân jusqu'à la ville de Nour dans le Mâzandarân, Tonekâbon a conservé les traces d'une littérature orale qui porte aussi bien sur la riziculture que sur tous les sujets de la vie quotidienne : l'amour, la haine, l'oppression politique ou sociale, etc.

dégâts considérables. C'est pour cela qu'une cérémonie intitulée *Khorde tâbi* a vu le jour. Les officiants de ce rituel étaient des enfants. L'un d'eux prenait un balai (*sâdjeh* dans la langue locale) et se mettait au premier rang d'une file dont les participants tenaient à la main du métal, des boîtes, ou des casseroles en cuivre, objets avec lesquels ils faisaient du bruit. Certains participants de cette procession prenaient des épis secs de riz (*kolech* dans la langue locale). Et tout le monde chantait la chanson intitulée *Khordeh tâbi*:

Elâhi khordeh tâbey khordeh tâbey
Fardâ aftu betâbey khordeh tâbey
Toum djâreh toum bapisseh
Varay dom bapisseh koulâye som bapisseh
Mi varzâ som bapisseh ti asbe dom bapisseh
Pâ katale pâ bapisseh guil tchamouche pâ bapisseh pirzane dom bapisseh (partition I[1])

(Ô Seigneur! C'est toi qui allumes des étincelles
Illumine demain le soleil! C'est toi qui allumes des étincelles
Les germes du riz ont pourri dans la petite rizière
Le sabot de mon bœuf est pourri, la queue de ton cheval est pourrie
Mes sabots en bois, les chaussures du Guilânais, et la queue de la vieille femme sont pourris)

Les paysans organisaient cette cérémonie pour mettre fin à la pluie.

Les germes du riz sont plantés dans les rizières après avoir poussé dans les petits terrains appelés *toum djâr*. C'est le propriétaire de la rizière qui décide quand, où, et dans quelles conditions les bourgeons seront plantés. De là les noms différents donnés aux divers types de riz, comme Sâlâri, Târom Chekan, Mousâ Târom, Dom siyâh, Garm-e Târom, Sadri, Sefid-e sadri, Lazardjâni, des riz plus faibles (*Tchampâ*) comme Anbarbou, Ombarbou ou Âmbârbou, Morâdkhâni, Châh râzi, Mohammadi, Chastaki, Harâti, Âbkileh, Kouleh Viny, Ghachangi, Cha'ak ou Châhak, Ma'rafi ou Ma'arefi, Sefidroud, Khazar, etc. Il existe d'ailleurs des chansons portant le nom de certaines familles de riz. Récitées par des poètes inconnus et probablement riziculteurs, ces chants s'entendaient lors de la plantation, de la culture et de la récolte. La plupart d'elles sont malheureusement en voie de disparition. Nous en trouverons quelques exemples ci-dessous:

- *Travail, chanson, vie*

1. Bedjârân bedjârân bedjârân
Sorkh-e gol dar bouma marz-e



partition II

kenârân
Ghasam danam tere djân-e berârân
Bochu vatcha bagou biyeh zenmârân
(Partition II)

Dans les rizières,
Une rose a poussé au bord des champs,
Pour l'amour de ton frère,
Dis à cet enfant de venir chez sa grand-mère

2. Bahâr buma ke zinab dar bedjâre
Aragh dar tchatre zinab lâleh zâre
Khodâvandâ berase tekeye abr
Mi zinab tâghate garmâ nedâre

Le printemps est arrivé; Zeinab est dans la rizière
La sueur coule sur son front
Ô Seigneur! Envoie un nuage
Puisque ma Zeinab ne peut résister à la chaleur

3. Bahâr buma mi Layli dar bedjâre
Poshte âftâb gana del bigharâre
Bechou abr bâgou bârân bebâre
Mi Lalyli tâghat-e garmâ nedâre

Le printemps est arrivé; ma Leily est dans la rizière
Le soleil tape dans son dos, il l'irrite
Dis au nuage de faire tomber la pluie
Ma Leily ne peut résister à la chaleur

4. Bahâr bouma kidjâkân dar bedjâren
Pochtake âftou guine del bi gharârân
Bochou abre bâgou bârech bebâreh
Mi delbar tâghat-e garmâ nedâre

Le printemps est arrivé, des jeunes filles sont dans la rizière
Le soleil tape dans leur dos, les irrite
Dis au nuage de faire tomber de la pluie
Ma bien-aimée ne peut résister à la chaleur

Parfois, l'on remplace le troisième vers par *Garmi bâdi bezane tagarg*[2] *bebâre,* qui signifie "*Que le vent chaud souffle et envoie de la grêle*".

5. *Bedjâre sardari tere raz naguire*
Mi yâri koutchike andarz naguire
Har kas mi yârak-e baghal beguire
Châm-e sar tab bokoune sehar bemire

Tu es dans la rizière, que le riziculteur ne te touche pas
Ma bien-aimée est toute petite, elle n'écoute pas les conseils
Qu'il sente une fièvre au moment du dîner et qu'il meure le lendemain à l'aube,
Celui qui embrasserait ma petite amie

6. Kidjâ djâney ti anbâre berendjam
Mon tâ key bomoudjom
Chekam gorosneh imân nedâre
Chemi khâneh sarou sâmân nedâre

Ma chère, je suis ton entrepôt de riz
Mais jusqu'à quand dois-je te chercher?
Le ventre affamé n'a pas d'oreille
Votre foyer n'est guère ordonné

Il existe des chansons portant le nom de certaines familles de riz. Récitées par des poètes inconnus et probablement riziculteurs, ces chants s'entendaient lors de la plantation, de la culture et de la récolte. La plupart d'elles sont malheureusement en voie de disparition.

Il nous a semblé néanmoins que la deuxième strophe de cette chanson était incomplète. Pour les besoins de cette étude, nous avons donc demandé à plusieurs riziculteurs de le chanter. Ils



partition III

l'ont tous chantée sans l'altérer ou ajouter des mots, mais le rythme de leur chant a comblé le manque que nous avions cru déceler.

7. *Bezan bâdâ bezan bâdâ owvâri*
Tou bâbâye guili mon echkevâri (ochkouwâri)
Torâ ki goft tou guilân bodj bekâri
Bochou pachmi biyâr moun bâfam ghâli
Ô vent! Souffle! Souffle de l'autre côté!
Tu es Guilânais, et moi, je suis Achkouri[3]
Qui t'a permis de cultiver du riz à Guilân?
Va m'apporter de la laine pour que je tisse des tapis

Les différentes espèces de riz dans les chansons locales

Dans certaines chansons, on entend le nom des riz préférés des villageois, par exemple:
Berendje sâlâri bonoum ti dâni
Ti mâre zâmâ bonoum ague bedâni
Dâghe nâlânom ti dâni
Chou bi khâb bonoum ti dâni
Ti mâre zâmâ bonoum ague bedâni
Ghalandar bonoum ague bedâni

Je deviendrais le riz Sâlâri
Je deviendrais le beau-fils de ta mère, si tu le savais
Je suis éploré, tu le sais bien
Je souffre d'insomnie, tu le sais bien
Je deviendrais le beau-fils de ta mère, si tu le savais
Je deviendrais Qalandar, si tu le savais[4]

De plus, les habitants de chaque région nomment une certaine partie de la rizière dans leurs chansons régionales, comme:
1. *Mosâye târom, tere sar-e hâl bekârom*
Arousi bedârom
Ô riz (Mousâ de la ville de Târom[5]*)! Je te planterai dans les premiers rangs de la rizière*
Espérant voir un mariage heureux

2. *Mi Garme Târom, tere djire hâl bekârom*
Mi berârâye vane ârousi bedârom
Mi Garme Târom tere kâr nedârom
Bâhâr[6] *baba vane ârousi bedârom*
Mi bodje khouche
Tere kach bazanam, choulâye gouche
Nâmzed bâzi khube choulâye gouche
Nâmzed bâzi khube choulâye gouche
(Partition III)

Ô riz (Garm de la ville de Târom)! Je te planterai au bout de la rizière,

22

Et te conserverai pour les noces de mon frère

Mon riz! Je ne te toucherai pas

Jusqu'à ce qu'arrive le printemps; afin de me servir de toi pour des noces

Mon épi de riz!

Que je te prenne à bras-le-corps sous ma robe de Choulâ[7]

La parade amoureuse est plus gaie sous un Choulâ

La parade amoureuse est plus gaie sous un Choulâ

3. *Vahâr hâne money moulâei kârom*
Omid az khâneye kablâei dârom
Ague guile kidjâre guir biyârom
Gamân kânom ke mon donyâ-re dârom

Le printemps arrive et je cultive du riz Molâyi

Je place mon espérance dans la maison du Chef du village

Si je me marie avec cette fille guilânaise

J'aurai le monde tout entier

4. *Mi Sarde Târom*
Bazam djâr tchâr-e tâye (tây)
Mi Garme Târom
Bazam zire chech tâye (tây)
Aval saat badiye
Sare hâl bekâre

Mon riz Sard de Târom!

Je te cultiverai dans un terrain de quatre djerib[8]

Mon riz Garm de Târom!

Je te cultiverai dans un terrain de six djerib

Il me faut vous cultiver à l'heure propice

Aux premiers rangs de la rizière

Aujourd'hui encore, les riziculteurs croient aux heures fastes et néfastes pour la plantation. Pour cette raison, la plantation est précédée d'une séance de conseil avec le religieux du village qui leur indique le meilleur moment pour planter.

Chansons et reprises

A certains moments, le riziculteur(trice), chante des strophes où se répètent des vers connus de tous. Ainsi, tout le monde peut participer à la chanson. Il arrive ainsi que les autres accompagnent le chanteur(euse) principal(e), en répétant des strophes ou des ponctuations comme *Tchereh* qui signifie *Pourquoi*. Des vers qui se répètent dans les chansons sont:

1. *Bâz mi djâneh, bâz mi djâneh, bâz mi djâneh*
Amere mohâl nâkâne
kidjâ por ghamzeh dâreh
(Partition IV)

Elle est toujours mon âme
Elle ne fait guère l'impossible
Cette fille a un charme fou

2. *Bâz mi djâneh, ây mi djâneh ây, mi djâneh*



Partition IV



partition V

Âbake mâni be har koutchay ravâni (Partition V)

Toujours, elle est mon esprit

Tu es cette eau qui coule dans tout le quartier

3. *Amân mi valgue kâhou, Amân mi valgue kâhou,*

Hame re khodâ bokocht mre dâghe lâkou (Partition V)

Que Dieu me protège contre cette feuille de salade

Bien que ce soit Dieu qui enlève la vie à tout le monde, c'est cette fille qui m'enlèvera la vie

4. *Amân mi valgue khanech, amân mi valge khanech*

Kidjâ ghamzeh kâneh mi dele kâr nakech (Partition V)

Que Dieu me protège contre cette feuille de menthe pouliot

Ô fille! Toi qui me séduis, ne touche pas tant mon cœur

Voici quelques chansons de riziculteurs, chantées lors du travail dans la rizière, où se voit la reprise de refrains:

1. *Mazare âb bouma pole baborde tchereh*
Manou mi yârake dele baborde tchereh
Pol sâzân biyeyn pole besâzin tchereh
Man o mi yârake dele besâzin tchereh (Partition VI)

Inondant, l'eau du fleuve Mazar[9] *a emporté le pont*

Elle a aussi fait palpiter mon cœur et celui de ma bien-aimée

Ô constructeurs! Venez reconstruire ce pont!

Et reconstruisez aussi mon cœur et celui de ma bien-aimée

Après avoir chanté cette chanson, tout

le monde reprend en refrain:

Bâz mi djâneh, bâz mi djâneh, bâz mi djâneh
Amere mohâl nâkâne
kidjâ por ghamzeh dâreh

2. *Do dastânam sare dâlân bomânes*
Do tchechmânom sare râhân bomânes
Khoudat gofti sare haftay miaei
Ti Kharmane kâ bomânes tou nomâbi
Mes mains sont toujours sur les murs du portique
Je fais toujours le pied de grue
Tu as dit toi-même que tu reviendrais au début de la semaine
Les pailles de riz ne sont pas encore séparées des cueillettes, mais tu n'es pas encore revenu

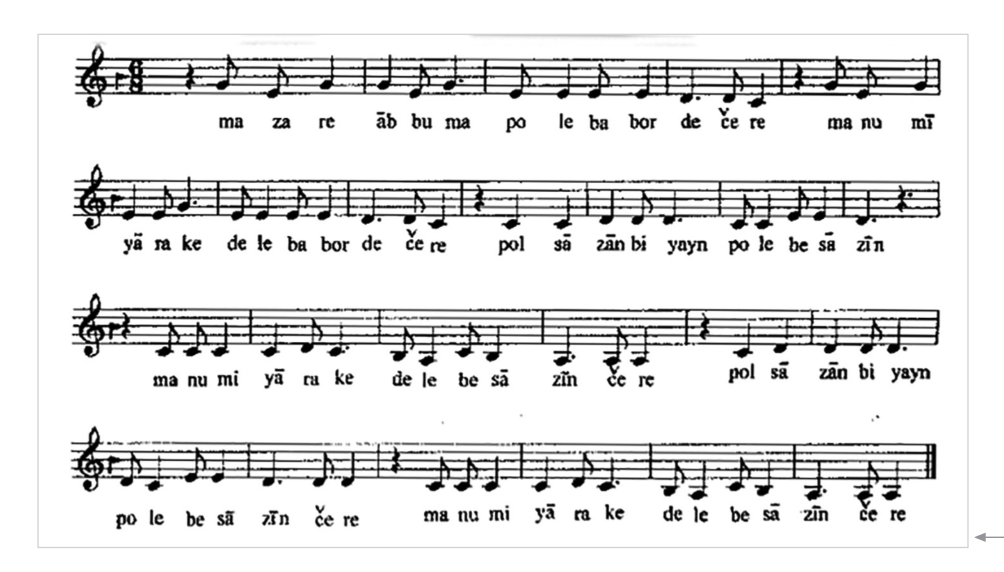
3. *Kidjâre ây kidjâre ây kidjâre*
Kidjâ afchân hakorde mouye siyâre
Bachinâ bagounin kidjâye mâre
Kidjâye nazr hakene hadane amâre
(Partition VII)

Et cette jeune fille-là,
Elle dénoue ses cheveux noirs
Dites à la mère de cette fille
De faire un vœu et de me la marier

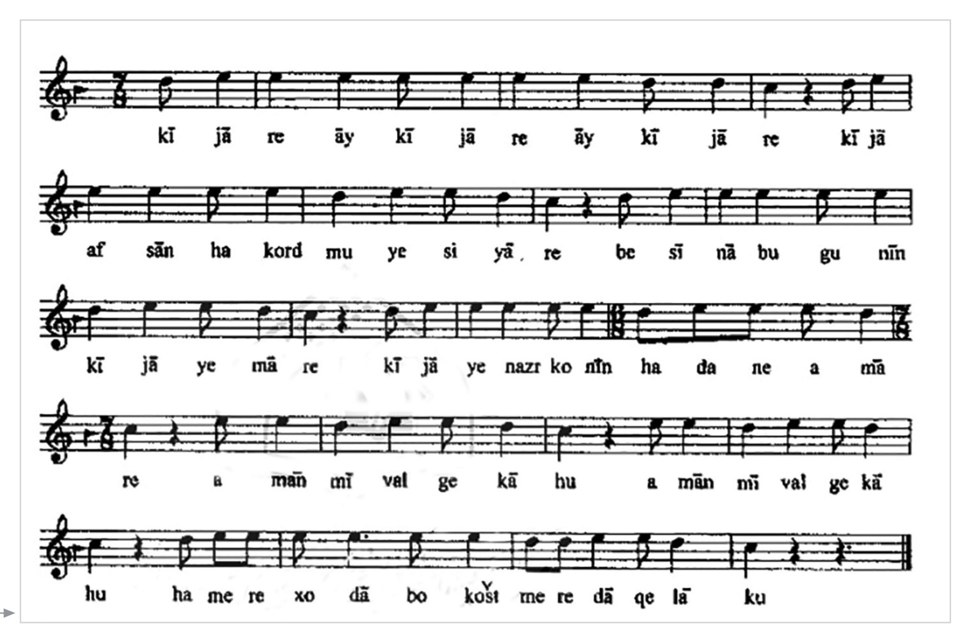
Souvent chantée par le passé, la chanson Achkâni montre à merveille la douleur et l'oppression ressenties par les peuples du nord. On dit qu'Achkâni était le responsable de la distribution d'eau dans les rizières à l'époque de Rezâ Shâh (1878-1944). Il aurait également été un temps le bras droit d'un Isphahanais nommé Asfar Djâni, qui était responsable de l'organisation de la gestion des propriétés de Tonekâbon. Ashkâni avait une telle réputation de cruauté, d'égoïsme et d'injustice que de nombreuses histoires circulaient à ce propos.

Le vers qui se répète après cette strophe est:

Amân mi valgue kâhou, Amân mi valgue kâhou,
Hame re khodâ bokocht emere dâghe lâkou
ou
Bâz mi djâneh, ây mi djâneh ây, mi djâneh



Partition VI



partition VII

Âbake mâni be har koutchay ravâni

4. *chabe chabnam, rouze gol nam nabouneh*
Nakhâh yâre kasi hamdam nabouneh
Nakhâh yâr tche mâneh? tchoub-e chemchâd
Hartchi randeh zanom hamvâr nabouneh

La rosée de la nuit, la fleur mouillée; le jour ne se lève pas
Ne cherche nulle part une compagne; personne ne deviendra jamais ta mignonne

A quoi ressemble-t-il, celui qui ne désire pas connaître l'amour? Au buis
Car il ne se dressera jamais, bien qu'on le râpe

5. *Setâreh âsemân sar tâ sariya*
Man o mi yâr zabon zargariya
Hame gounan das vayr tou âcheghiya
Tchouta dast veyram bi morovatiya

Le ciel est entièrement couvert d'étoiles
Ma bien-aimée et moi, nous parlons Zargari[10]
Tout le monde me conseille d'oublier l'amour
Mais comment est-il possible d'oublier la malignité?

6. *Dou tâ kaboutarim darim ye khâneh*
Dâne ye jâ khourim âbe roukhâne
Dou tâ chitân dare ami miyâne
Elâhi tâs beyre ti mâre djâneh (Partition VIII)
Nous sommes deux pigeons qui habitons le même nid
Qui prenons la même graine et la même eau de la rivière

Il était une fois un riziculteur de mauvaise réputation qui donnait à son coassocié du riz de mauvaise qualité (*tchampâ*), c'est-à-dire le *cha'ak*. Une fois cuit, ce riz était gluant, et au fur et à mesure, il durcissait. Le riziculteur s'était dit que l'éleveur ne saurait faire la différence, mais l'éleveur finit par lui envoyer un poème.

Mais il y a deux Satans qui essaient de nous dresser l'un contre l'autre
Qu'il se brise, le cœur de ta mère!

On chante après cette strophe:
Amân mi valgue kâhou, Amân mi valgue kâhou,
Hame re khodâ bokocht emere dâghe lâkou

7. *Bolbolay nâle kâni nâle naken*
Mane bâ soukhteh dele pâreh naken
Mane bâ soukhteh dele golâbe chiche
Chicheh chekan golâbe zâye naken

Ô rossignol pleureur! Ne te plains pas!
Ne déchire pas mon cœur enflammé
Mon cœur enflammé ressemble à un verre d'eau de rose
Toi qui casses le verre, ne gaspille pas cette eau de rose!

- L'*Achkâni, chanson ancienne de Tonekâbon*

Souvent chantée par le passé, la chanson Achkâni montre à merveille la douleur et l'oppression ressenties par les peuples du nord. On dit qu'Achkâni était le responsable de la distribution d'eau dans les rizières à l'époque de Rezâ Shâh (1878-1944). Il aurait également été un temps le bras droit d'un Isphahanais nommé Asfar Djâni, qui était responsable de l'organisation de la gestion des propriétés de Tonekâbon. Ashkâni avait une telle réputation de cruauté, d'égoïsme et d'injustice que de nombreuses histoires circulaient à ce propos.

Achkâni mere baza mou hâl nodârom
hây
Az tchoube achkâni bâki nadârom
hây
Mou khane bekhounoum âvâz nadarom
hây
âvâz nadarom
hây
Achkâni mere baza bâ tchoube lehâ
hây
Kandoudje pich mere baza hakorde bihâl
hây
Vâl be garden bchiyam se zâre garden
hây
Yeta khouch key hadam Tâdj Khâtoune sâl
hây
Moun khane tche konom dokhtare de dâr
hây
Achkâni mere baza bâ tchoube tousâ
hây
Moun vane baborom dokhtare Mousâ
hây (Partition IX)

Achkâni m'a frappé, j'ai mal
Je ne crains pas les coups de bâtons



Partition VIII



Partition IX

d'Achkâni

Je désire chanter, mais je n'ai plus de voix

Je n'ai plus de voix

Achkâni m'a frappé avec sa fourche en bois

Il m'a frappé près du stockage du riz[11]

Le bras cassé tenu par une écharpe, je suis parti pour Séhézâr[12]

Quand ai-je embrassé Tâdj Khâtoun?[13]

D'ailleurs, je n'ai rien à faire avec la fille du gouverneur du village

Achkâni m'a frappé par un bâton en aulne

Je veux épouser la fille de Mousâ

La satire dans la vie quotidienne des villageois

Le commerce se basait par le passé sur le troc. Ainsi, les riziculteurs échangeaient leur riz contre de la viande produite par les éleveurs (*les gâlech*). Les participants de cette opération économique étaient appelés des *nimekâ* ou *nemekâ,* qui signifie *coassocié*. Il était une fois un riziculteur de mauvaise réputation qui donnait à son coassocié du riz de mauvaise qualité (*tchampâ*), c'est-à-dire le *cha'ak*. Une fois cuit, ce riz était gluant, et au fur et à mesure, il durcissait. Le riziculteur s'était dit que l'éleveur ne saurait faire la différence, mais l'éleveur finit par lui envoyer un poème:

Bachin baguin djenâbe
Berendj haday chel âbe
Chab chele sob tchomâghe
Ti var mague tche dâbe
Be djâye gouche gousen
khâsti bokhâri honâghe
Djenâbe tchâpelosi
Harguez nabouti dosti
Sâle dige ti gouchti
Own djire chech tâye ghourmaghe

Allez! Informez le Sir
Que son riz est bien gluant
Le soir, c'est collant
Le lendemain, il rappelle un bâton.
Qu'à la place de mouton,
Il devrait prendre du poison.
Ô flatteur!
Tu n'entretiens pas une amitié
L'année prochaine, tu prendras comme part de viande
Les grenouilles du terrain de six djerib

Ti pelâ hamra ghar (Je suis brouillé avec ton repas)

Un riziculteur appelé Soleyman se

rendit chez un ami qui était en train de prendre son repas. Après l'avoir salué, son ami continua de manger sans l'inviter à partager le repas. Après avoir mangé, il ordonna qu'on apporte un narguilé pour Soleyman. Ce dernier lui dit alors spontanément:

Mou châer Solaymânom,
Ti polâ hamar ghar ti ghelyân hamra âsht?

Je suis Soleymân, le poète
Mais dis-moi: Suis-je brouillé avec ton repas et en bonne entente avec ton narguilé?

La chanson *Bodje*[14] *sar chi bakate* (La rosée tombe sur les épis de riz)

Le *Bodje sar chi bakate* est une chanson très ancienne qui explicite les relations entre vassaux et leur suzerain, ainsi que les horaires de travail. Voici ses paroles:

Le riziculteur ouvrier demande:

Bodje sar chi bakate
Morvâri dâne
Arbâb amare morkhas hakon
Mou bouchoum khâneh

La rosée tombe sur les épis de riz;
Sir! Laisse-moi partir chez moi

Le suzerain répond:

Tre morkhas nekânom
Tâ khorous bekhâne
Tre dou gharani hadam
Tchechme kerke mâneh

Je ne te laisserai pas partir avant que ne chante le coq
Tu as quand même gagné deux Krun[15]
Qui ressemblent aux beaux yeux de la poule ■

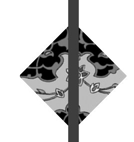
---

* Djahânguir Abbâsi Dânâ-ye Elmi, "Tarâneh-hâ-ye roustâ-yi dar bakhshi az gharb-e mâzandarân" (Des chansons rurales dans une partie du nord-ouest de la province du Mâzandarân), in *Maghâm-e Mousighi-yâ-yi*, Août-Octobre 2007, N° 57, pp. 45-53, article mis en ligne sur: https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/187116

1. Les partitions de ces chansons sont écrites par le maître de musique, Reza Mahdavi.
2. Parfois, on prononce ce mot «*Tekar»* au lieu de «*tagarg».* Les deux signifient «la grêle».
3. De la région Achkourât. Dans les sources historiques, cette région est nommée Chakour.
4. Titre utilisé pour certains saints sufis.
5. Comté de la province de Zanjân dont la capitale est Ab Bar. Il se divise en deux districts: le district central et le district de *Tchavarzagh*.
6. Le mot *bahâr* signifie "le printemps". Dans certaines versions de cette chanson, *bahâr* est prononcé *vahâr.*
7. *Robe longue sans manche qui tombe sur le genou, et paraît plus fine que les robes en feutre. Les bergers (gâlech*) s'en servent pour se garder au chaud pendant la nuit et les jours pluvieux et froids.
8. Unité traditionnelle de mesure des terres au Moyen-Orient et en Asie du Sud-Ouest. Il s'agit d'une unité de superficie utilisée pour mesurer les propriétés foncières de la même façon qu'une acre ou un hectare. (Wikipedia, *jerib*)
9. Le fleuve Mazar, aujourd'hui nommé *Tchechmeh kileh*, se compose de trois rivières *Sehezâr, Dohezâr,* et *Valamroud*. Il se jette dans la Caspienne.
10. Sorte de jargon secret, le *zargari* est en réalité une langue parlée avec l'ajout de syllabes ou de lettres selon des codes spécifiques. Il existe de nombreux types de *zargari.* C'est notamment dans les régions nordiques de l'Iran que l'auteur de l'article a rencontré des groupes qui utilisaient ce jargon.
11. *Kondudj*: Chambre réservée au stockage du caryopse du riz. Il s'agit d'une petite construction rectangulaire posée sur quatre piliers, de sorte que les souris ne peuvent pas y monter et avoir accès aux produits agricoles.
12. Région verdoyante située dans le comté de Tonkâbon, dans la province de Mâzandarân.
13. On dit que Tâdj Khâtoun était la sœur d'Achkâni. Peut-être le poète anonyme emploie consciemment ce nom et cette expression pour se venger d'Achkâni; car dans la culture iranienne le fait d'embrasser la sœur d'un homme est une atteinte à son honneur viril.
14. Dans certaines régions du Mâzandârân, le riz est appelé *Bodj* et dans d'autres parties *Bedj*.
15. Kran (قرآن en persan), Krun ou Qiran a été introduit comme unité de valeur de la monnaie iranienne en 1825. Un kran valait 1000 dinars iraniens ou 1/10 de toman. (Wikipedia, *Kran*)

Architecture de la nouvelle cuisine en Iran

Marzieh Azad Armaki



La maison se métamorphose avec les modes de vie et les rapports de genre. Au cours des cinq derniers siècles, l'Europe a connu des changements fondamentaux. Ces changements stabilisés au début du XXe siècle ont été transférés, expérimentés, adoptés, acculturés voire rejetés dans les autres cultures.

L'époque moderne a néanmoins perpétué une distinction, celle du travail des hommes le plus souvent à l'extérieur du foyer familial, et le travail des femmes majoritairement à l'intérieur de la maison, consistant en l'éducation des enfants et les tâches ménagères multiples. Le partage du travail, donc de l'espace, a largement été façonné par ces différences. Au cours de ces dernières décennies, avec l'accès des femmes aux études supérieures et le changement dans la structure des professions, la plupart des femmes sont entrées sur le marché du travail et sont présentes à la fois au sein de la société et à la maison.

En Iran, aujourd'hui, l'espace public reste souvent pensé et conçu pour les hommes, et tend à manquer d'espace déambulatoire, où l'on peut marcher tranquillement, ensemble, en contemplant le paysage. Mais dans l'espace privé même, c'est-à-dire dans la construction des logements, les besoins et goûts spécifiques des femmes ne sont souvent pas assez pris en considération par les architectes iraniens. Le défaut de



Ancien modèle de cuisine iranienne



Dans l'ancienne architecture iranienne, les cuisines ont été construites au rez-de-chaussée

concertation et de politique dans la conception et l'organisation des espaces dans la maison, surtout la cuisine, tendent à perturber les rapports au sein de la famille et en premier lieu parmi les femmes.

Dans cet article, nous nous pencherons sur l'espace le plus féminin de la maison téhéranaise: la cuisine, et la transformation récente de son style avec l'élaboration architecturale de la nouvelle cuisine dite ouverte. La question qui se pose est de savoir si la cuisine pensée comme le cœur d'une maison, est conçue spécialement pour les femmes selon leur mentalité, leur goût, leur culture, leurs besoins corporels, leur déplacement et leur travail. Y a-t-il un rapport entre l'espace de la cuisine, qui est un espace féminin, et l'espace collectif de la maison où se rassemblent les membres de la famille? On distinguera les usages et pratiques dans les cuisines iraniennes et occidentales pour mieux définir la forme et la place de la cuisine iranienne.

Pour certains architectes, l'avantage de la cuisine-open est de permettre aux femmes de voir et de communiquer facilement avec les autres membres de la famille, ce qui est tout à fait acceptable. Mais cet espace ouvert ne vient-il pas contredire certains aspects de la culture de la femme iranienne qui y prépare les repas et y poursuit ses occupations traditionnelles? La façon de vivre, les interactions et les comportements de la femme iranienne sont-ils semblables à ceux de la femme non-iranienne? En dissimulant souvent l'espace open de la cuisine surtout lors de réception avec des non-intimes, la femme iranienne ne cherche-t-elle pas à redonner une certaine


Ancien modèle de cuisine iranienne

tranquillité à l'espace typique de la cuisine traditionnelle?

Cadre théorique

D'après Boys, dans les pays occidentaux et européens, la plupart des plans proposés par les architectes et les planificateurs ignorent complètement le sexe, et donnent plus d'importance au concept de fonctionnement – et accorde ponctuellement de l'attention au niveau social, type de famille ou à l'âge. Néanmoins, les espaces conçus influencent de façon différente les femmes et les hommes. (Boys 1999)

Récemment, d'importants travaux ont été réalisés en vue d'optimiser l'espace afin qu'il puisse mieux répondre aux besoins des femmes. Toute analyse de l'espace nécessite aussi de porter un intérêt à la temporalité. Ainsi, les espaces domestiques sont divisés en espace diurne, espace nocturne et espace commun. L'espace nocturne comprend les chambres à coucher, l'espace commun, les toilettes et l'espace diurne, la salle à manger, la cuisine et le salon. La cuisine est l'espace utilisé par les femmes au cours de la journée. L'attention au comportement et à l'état d'esprit de celle qui l'occupe, la durée du temps qu'elle y passe sont importants à prendre en compte dans toute analyse.

La plupart des concepteurs tendent, consciemment ou inconsciemment, à diviser les espaces architecturaux environnants entre espace masculin et espace féminin. Pour eux, les espaces plus doux et plus sûrs sont des espaces féminins, tandis que les espaces durs et potentiellement moins sûrs comme les lieux de travail sont des espaces masculins.

Dans l'introduction de *Design et féminisme*, Ronser et Rothschild soutiennent que la question de la place de la femme dans l'architecture passe nécessairement par:

- L'examen des travaux négligés par les architectes;

- La connaissance de l'«arrangement spatial» qui est axé sur les modalités de l'expérience des femmes dans l'espace qu'elles occupent et utilisent;

- L'analyse «des théories de l'architecture» qui étudie les différences entre femme et homme, la féminité et la masculinité avec leurs signes et leurs formes.

En étudiant l'arrangement spatial des espaces féminins, on peut élaborer des modèles dont l'utilisation est très utile dans la création et l'arrangement des autres espaces. L'architecture jouant un rôle important dans l'expression des notions culturelles et symboliques et la modélisation des interactions sociales, nous pouvons étudier l'architecture féminine dans son expression de la culture des femmes, notamment à travers les interactions spatiales. La plupart des valeurs culturelles et symboliques s'expriment par le choix des matériaux, de la couleur, de la forme et de la taille des meubles ainsi que par l'espace environnant (Rapport, 1990). Aujourd'hui, l'indifférence des architectes, des ingénieurs et des designers à l'égard des valeurs féminines les conduit à présenter des formes dites «nouvelles» qui ne sont en réalité que des stéréotypes. Pour planifier un édifice, il faut prendre en considération non seulement la question du genre, mais également la couche sociale, la culture et l'identité nationale. Par ailleurs, il est nécessaire d'examiner cette question du point de vue de la re-création de modèle et de la recréation des modèles en fonction des inégalités sociales et économiques.

À titre d'exemple, dans le design des maisons de style victorien, à chaque activité correspond un espace différent: un espace pour les repas, un autre pour cuisiner, pour dormir et pour les fonctions officielles sociales. Ce plan divise efficacement un grand nombre d'activités par le biais du genre. Nous voyons que ces distinctions ont subi des changements au cours du dernier siècle. Les maisons d'aujourd'hui reflètent un rapport plus équitable en insistant sur les salles de réception et la cuisine panoramique. Cet exemple montre bel et bien comment l'espace construit pourrait changer ces tendances. Ce sujet est manifeste dans la distinction et la séparation des espaces des femmes et des hommes sur les lieux de travail. (Lajcman, 1991)

Pour les femmes iraniennes, religieuses ou non, la question de l'intimité est très importante. Cet aspect apparaît notamment avec les corridors étroits et sombres menant à la cuisine dans les maisons anciennes, ou via la division de la partie interne et externe des espaces de la maison. Les rideaux ont également toujours joué un grand rôle dans la séparation des espaces interne et externe de la maison.

La cuisine, en tant que pôle de la maison, dispose d'un certain nombre de fondements et de critères à savoir:

- grande luminosité de jour comme de nuit et vue agréable
- triangle culinaire - évier, cuisinière, rangement - pour une meilleure circulation et l'absence d'interférence dans les travaux.

Dans la maison traditionnelle iranienne, la cuisine se trouve dans le coin le plus reculé et le plus sombre. Pour aller à la cuisine, il faut passer par un corridor sombre et désert, un espace privé pour les femmes. Ce style pourrait

paraître tout à fait conforme aux besoins de l'époque, mais aujourd'hui, les activités communes des hommes et des femmes dans les lieux publics se montrent également dans la maison, de sorte que la séparation traditionnelle étonne la plupart des gens. L'existence d'espaces ouverts au centre de la maison est devenue l'une des caractéristiques de la cuisine moderne.

Les raisons religieuses sont les principales raisons de l'opposition des femmes à la cuisine dite «open». La plupart des interviewées estiment qu'il est très dur de travailler dans une cuisine open en raison du hidjab. Pour d'autres, ce style de cuisine est destiné particulièrement aux femmes modernes pour qui le hidjab ne pose pas un problème. Ceci dit, de nombreuses femmes voilées préfèrent néanmoins la cuisine open.

Méthodologie de recherche

Dans cet article, nous aborderons essentiellement la qualité de cet espace. L'objectif n'est pas de réaliser une analyse statistique mais de présenter différents avis et interprétations. La méthodologie adoptée est l'entretien semi-directif. Les personnes interrogées représentent diverses couches de la société et habitent dans différents quartiers. Les différences d'âge, de niveau d'études, les croyances religieuses et le style de vie sont pris en considération.

Résultats

Les femmes au foyer et les femmes qui travaillent adoptent des positions concernant la forme actuelle des cuisines. Celles qui apprécient les cuisines ouvertes évoquent les raisons suivantes: une amélioration de l'ordre esthétique de la maison, une vaste vue et une meilleure luminosité de cet espace. Celles qui s'y opposent avancent des questions liées à la religion, principalement le hijab, la violation de l'espace privé de la femme, la diffusion des odeurs de nourriture dans la maison. Nous évoquerons d'abord les avis opposés puis les avis plus favorables.

L'une des raisons évoquées est la question de la violation de l'intimité de la femme. Pour les femmes iraniennes, religieuses ou non, la question de l'intimité est très importante. Cet aspect apparaît notamment avec les corridors étroits et sombres menant à la cuisine dans les maisons anciennes, ou via la division de la partie interne[1] et externe des espaces de la maison. Les rideaux ont également toujours joué un grand rôle dans la séparation des espaces interne et externe de la maison.

L'absence de cet espace intime semble à lui seul constituer le plus grand problème. C'est ce qu'évoque un certain nombre de femmes.

Fâtemeh, 41 ans, passe quotidiennement 6 ou 7 heures dans la cuisine pour faire la cuisine, la vaisselle, utiliser le réfrigérateur ou déplacer des plats. Elle passe la plupart de ce temps près de l'évier et à côté de la cuisinière. Elle se dit mécontente en raison de l'absence de vue agréable malgré la fenêtre de la cuisine. Dans sa cuisine, la fenêtre laisse passer seulement la lumière à l'intérieur. Au sujet de la situation de la cuisine dans la maison, elle dit: «Si la cuisine était au même endroit que le balcon, j'aurais eu une belle vue de l'extérieur.» Elle est obligée de fermer la fenêtre de sa cuisine car depuis la rue,

on peut voir l'intérieur, alors que si l'on avait échangé la place du balcon et de la cuisine, celle-ci aurait donné sur la cour-jardin et elle aurait pu bénéficier d'une belle vue et de la lumière, tout en gardant son intimité. Pour elle, la cuisine est l'endroit où les femmes travaillent du matin au soir.

Rafa't, 45 ans et femme au foyer, préfère sa cuisine fermée de six mètres carrés. Elle s'oppose fermement à la cuisine-open car selon elle, cette forme de cuisine viole l'intimité des femmes. Pour elle, la cuisine est un lieu de tranquillité et cette tranquillité dépend de la clôture de la cuisine par rapport aux autres espaces de la maison. Au cours des sept heures de travail qu'elle passe dans sa cuisine, elle écoute la radio, boit du thé et elle peut lire les quotidiens grâce à la lumière qui y existe. Elle souhaiterait qu'en plus de sa bonne luminosité, sa cuisine bénéficie d'une belle vue.

Les raisons religieuses sont les principales raisons de l'opposition des femmes à la cuisine dite «open». La plupart des interviewées estiment qu'il est très dur de travailler dans une cuisine open en raison du hidjab. Pour d'autres, ce style de cuisine est destiné particulièrement aux femmes modernes pour qui le hidjab ne pose pas un problème. Ceci dit, de nombreuses femmes voilées préfèrent néanmoins la cuisine open. Pour elles, la modernité de ce type de cuisine est un critère déterminant. Les exemples ci-dessous sont intéressants:

Shahnâz, âgée de 55 ans, qui a passé, pendant 23 ans, une grande partie de son quotidien dans la cuisine non-open de 18 mètres carrés d'une maison, vit actuellement dans une maison dotée d'une cuisine open. La lumière de son ancienne cuisine venait du patio, mais à présent elle n'est pas contente d'avoir une cuisine qui donne sur la rue: «Il faut être toujours attentif aux plats et aux marmites sur la cuisinière pour que personne ne puisse les voir de la salle de réception. Travailler avec un foulard à la cuisine est plus difficile pour moi et je ne suis plus aussi agile que dans le passé.» Pour elle, la dimension, la lumière et la propreté de la cuisine sont très importantes. Elle affirme: «Si l'on a une bonne cuisine, on a la santé aussi».

Une autre femme interrogée a un enfant âgé d'un an. Pour elle, la cuisine-open lui donne la possibilité de surveiller son enfant. C'est une femme croyante, et elle propose qu'on place un store ou une tapisserie dans l'espace ouvert de la cuisine-open pour que l'intimité de la femme soit respectée. Cette absence



Exemple de cuisine « open » en Iran

d'intimité ternit un peu l'image de la cuisine-open pour elle. Elle travaille et pour elle la cuisine est un espace qui doit rester en contact avec les autres espaces de la maison: «Je ne veux pas qu'être dans la cuisine m'empêche d'avoir un œil sur le reste.» Elle répète que la présence permanente d'un rideau ou d'un store dans la cuisine l'empêcherait de surveiller son jeune enfant.

Elle passe chaque jour cinq ou six heures à la cuisine et regarde en même temps la télévision qui se trouve dans le salon devant la cuisine. Elle sait que c'est un avantage de la cuisine open. Mais elle préfère que quand elle a des invités, sa cuisine soit fermée et protégée.

Une dame de 45 ans dont la maison a été construite par sa famille se dit mécontente de travailler dans une cuisine-open: «Si l'on refait cette maison, nous opterons certainement pour une cuisine fermée. À l'époque, la cuisine open était à la mode. Nos enfants ont dit que la cuisine open était préférable. Mais moi, je n'aime pas ça. Ce n'est pas protégé. Car les femmes passent leur temps à la cuisine. Il faut que l'espace soit plus grand et plus protégé». Elle passe chaque jour cinq ou six heures à la cuisine et regarde en même temps la télévision qui se trouve dans le salon devant la cuisine. Elle sait que c'est un avantage de la cuisine open. Mais elle préfère que quand elle a des invités, sa cuisine soit fermée et protégée. Sa cuisine donne sur une cour arrière. Elle dit: «Il y a assez de lumière. La fenêtre de la cuisine donne sur l'extérieur et cela m'inquiète».

Les autres inconvénients de ce type de cuisine pour les Orientaux, surtout des Iraniens, sont l'odeur de cuisson, notamment des fritures. Cela gêne les Iraniens et freine l'enthousiasme pour les cuisines open.

Saeideh vit depuis 8 ans dans son appartement de 90 mètres carrés. Elle affirme: «Ma cuisine est open et je suis obligée de mettre ma cuisinière près de la partie ouverte (open) c'est à dire près



Exemple de cuisine « open » en Iran

du salon et je dois tout le temps surveiller l'odeur et les taches. Sous la fenêtre de ma cuisine, on a installé les placards à vaisselle et je ne peux plus regarder l'extérieur. Il est difficile de voir la rue, mais au moins, il y a assez de lumière dans la cuisine.» Elle évoque son idée de déplacer sa cuisine qui se trouve au nord de l'appartement vers le sud, près du balcon. Pour elle, la cuisine constitue le cœur de la maison.

Une jeune femme de 28 ans, récemment mariée, se dit mécontente de sa cuisine open car elle est obligée de passer la moitié de son temps à nettoyer et dégraisser les placards à vaisselle, qui continuent dans le corridor et le salon. Elle affirme: «Quand j'ai des invités, je m'inquiète de l'odeur du repas dans la maison. Frire est insupportable pour moi. On ne peut pas faire les fritures quelques heures avant. Il faut le faire au moment de servir le repas. Si la cuisine avait une porte, j'aurais fermé la porte et ouvert la fenêtre. Je dois mettre tout le temps les assiettes et les marmites sales par terre pour que personne ne puisse les voir du salon.»

Nahid, 33 ans, est une enseignante qui, avant d'aller au travail, est obligée de faire la cuisine tous les matins. Elle est mécontente parce que tôt le matin, l'odeur du repas se propage dans la maison. Elle a une opinion nettement négative de la cuisine open. Pour elle, la cuisine est un lieu où se rassemblent les membres de la famille pour manger tous ensemble.

Au cours de cette recherche, nous avons constaté que les cuisines-open sont vues avec autant d'avantages que d'inconvénients.

Les femmes qui apprécient ces cuisines ont évoqué des raisons qui peuvent être classifiées en trois catégories:

1- Vue plus dégagée et plus de luminosité

2- Amélioration de l'aspect esthétique et l'aspect moderne

3- Possibilité d'avoir plus de contact depuis la cuisine avec les autres membres de la famille

À titre d'exemple, Mariam est une jeune fille qui invite souvent des amies. Sa cuisine est open et elle a une fenêtre qui donne sur la cour. Elle regarde parfois la télévision depuis la cuisine. Pour elle, l'avantage de sa cuisine est de fournir la possibilité de parler avec ses invités alors qu'elle fait la cuisine. Le respect d'un invité va selon elle de pair avec l'entretien de la conversation. Et la cuisine open fournit cette possibilité.

Nasrin, âgée de 31 ans, veut transformer sa cuisine fermée en cuisine open. Elle passe 2 heures par jour à la cuisine. Elle y fait seulement la cuisine. Elle affirme: «À part faire la cuisine, je n'y fais rien. J'aime la cuisine open pour pouvoir mieux contrôler l'intérieur de la maison. Maintenant, ma cuisine est fermée et je ne peux rien voir.» La lumière de la cuisine vient de la cour arrière et c'est une lumière assez convenable. Elle préférerait avoir des fenêtres qui s'ouvrent sur la rue. Elle est un peu jalouse vis-à-vis des gens qui ont des cuisines open et qui peuvent regarder leurs enfants jouer dans la salle et parler avec leur époux alors qu'elles font la cuisine. Pour son prochain logement, elle essaiera de louer une maison avec une cuisine open.

Tayebeh vit dans son appartement depuis 5 ans. Il a une petite cuisine de 6 mètres carrés, mais qui est quand même équipée d'une grande fenêtre qui laisse passer assez de lumière à l'intérieur et



Comme ailleurs, certaines familles iraniennes utilisent la partie open comme table pour manger

un système de climatisation. Seulement, le nombre des placards à vaisselle ne la satisfait pas. Pour elle, dans la cuisine, on peut faire beaucoup de choses. Depuis la cuisine, elle regarde la télévision. «Ma cuisine a une belle vue, j'apprécie beaucoup, car on peut diriger la maison depuis la cuisine. Quand ma fille fait ses devoirs, je m'occupe également. Si elle a des questions, elle peut me les poser. Puisque notre cuisine est petite, nous n'y mangeons pas. J'aurais aimé avoir une cuisine plus grande pour pouvoir y prendre nos repas avec les membres de la famille».

"La cuisine, ce n'est pas seulement un endroit pour faire la cuisine. J'y passe beaucoup de temps. Je m'installe souvent dans la cuisine et je parle au téléphone. Quand j'ai des invités, je peux facilement communiquer avec eux."

Être à la mode est l'autre aspect qu'évoquent les femmes au sujet des cuisines open. Pour elles, c'est l'esthétique et la modernité de ces cuisines qui font leur point fort.

Sânâz est une femme moderne qui se dit contente d'avoir une cuisine open. Le seul inconvénient de sa cuisine est le plan de travail en pierre: «Utiliser le safran et le jus de citron pourrait détériorer la surface de la pierre. Dans ma cuisine et dans la plupart des cuisines d'aujourd'hui, il y a assez de lumière. De belles arcades ont donné un aspect ouvert à la cuisine. J'aime beaucoup ma cuisine, car elle est moderne et je peux disposer des placards à vaisselles sous la partie ouverte. J'utilise la partie open comme une table pour manger. Pour moi, la cuisine, ce n'est pas seulement un endroit pour faire la cuisine. J'y passe beaucoup de temps. Je m'installe souvent dans la cuisine et je parle au téléphone. Quand j'ai des invités, je peux facilement

communiquer avec eux. Mais je sais que les familles religieuses ont des problèmes avec ce genre de cuisine. Bref, la cuisine open est belle, les carreaux, les placards à vaisselle y sont très jolis.» Une autre femme interrogée, Râzieh, 28 ans dit à ce propos: «La cuisine est la maison de la femme et la plupart des femmes s'occupent à l'intérieur de la cuisine. Elle doit être agréable. Elles passent tout leur temps ici. Les fenêtres en arcade des cuisines sont très jolies.» Bien qu'elle souligne certains inconvénients des cuisines-open, elle affirme néanmoins: «Ces cuisines enjolivent les maisons et augmentent leur aspect esthétique si elles sont bien conçues. Elles doivent avoir assez de lumière et des placards à vaisselle élégants». Elle sait que les familles religieuses ont des problèmes avec ce genre de cuisine. Elle affirme: «Pour les jeunes gens d'aujourd'hui qui n'ont pas beaucoup d'invités, ces cuisines ne posent pas de problèmes.» Elle rappelle qu'il y a des cuisines qui sont open mais n'offrent pas de vue directe sur la salle de réception.

Conclusion

Espace et mode de vie interagissent. Le changement de l'espace culinaire iranien est à la fois l'effet et la cause du changement du mode de vie. Il a évolué avec la mondialisation. On peut soutenir que la cuisine ouverte modifie les positions traditionnelles iraniennes lors des réceptions et autour de l'intimité de la femme. Le propos fait aussi débat parmi les Iraniennes. Mais ce style architectural est partout adopté dans l'architecture contemporaine car il embellit ces cuisines, donne plus de lumière et permet de mieux communiquer avec les autres membres de la famille. Tous ces facteurs montrent l'intérêt que portent les femmes à ces cuisines. Mais à l'opposé, on ne peut ignorer les besoins d'autres Iraniennes pour qui la cuisine est le principal espace de vie quotidien et personnel. Architectes et designers doivent mieux reconnaître les fonctions de ces cuisines en tenant compte du mode de vie particulier à l'Iran et réfléchir à de nouveaux plans. ■

---

1. La maison iranienne traditionnelle comprend deux parties interne et externe, afin de différencier la partie privée de la partie publique de la vie sociale. C'est historiquement la question du voile et de l'intimité qui a créé cette distinction. Dans l'architecture traditionnelle iranienne, ces deux parties sont nettement différenciées et les espaces internes et externes sont reliés par des couloirs longs et sombres afin de dissuader les étrangers d'y entrer.

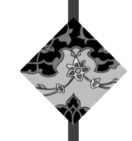
Bibliographie:

- Catherine & Gerchin B. Riceman, Marshal, 2002 *Qualitative Method* traduit: Ali Barniân & Mohammad Arabi, Cultural Research Publications
- Domosh, Mona, Joni K. Seager, 2000 *Putting Women in Place*
- *Floyd, Janet, 2004 Coming out of the kitchen: texts, contexts and debates*, Cultural geographies Vol.10:61-73
-Gilham, Bill, 2006 *Interview Research*, traduit: Mahmood Abdollâhzâdeh, Cultural Research Publications
- Green, Eileen and Carrie Singleton, 2006 *Risky Bodies at Leisure: Young Women Negotiating Space & Place,* Sociology Vol. 40; 853
- Grewal, 1988 *Charity the Journey*
- Hayden & Wright, 1976 *Signs*
- Hayden, Dolores, *1999 New ways of habitation*,
-Jos, Boys, 1999 *Built Environment," Women And the designed Environment: Dealing with differences*
- Kevin, Linch, 2004 *City View*, traduit par Manouchehr Mozayenni, University of Tehran Publication
- Llewellyn, Mark, 2004 *Designed by women and designing women: gender, planning and the geographies of the kitchen in Britain 1917-1946*, Vol.11; 42
- Rafipoor, Farâmarz, 2003 *Research Techniques in Social Studies*, Sahâmi Publication
- Rajiv C. Shah, How *Architecture Regulates*
- *Rothschild & Rosner 1999 Design and Feminism*
- Sherry Ahrentzen, 2003 *The space between the studs: Feminism and Architecture*
- Sparke, Penny, 2004 *Le Corbusier: Architect and Feminist*, Wiley Academy



«Genèse», exposition de Jean-Pierre Brigaudiot
Musée d'art Contemporain d'Ispahan,
6 août – 6 septembre 2019

Reportage et entretien réalisé par
Mina Alaei



Poète et plasticien, Jean-Pierre Brigaudiot a organisé une exposition intitulée «Genèse», qui s'est tenue du 8 août au 6 septembre 2019 au Musée des arts contemporains d'Ispahan.
L'œuvre de M. Brigaudiot est à la croisée de la poésie, de la peinture, de la photo et de la vidéo. Dans ses œuvres, tout est dit et tout reste encore à dire[1], comme un palimpseste ouvert à l'homme. C'est en silence que nous pouvons bien les entendre. Elles nous invitent à compter les étoiles pour nous plonger dans un rêve infini, un rêve à la couleur de la rose.
À l'occasion de cette exposition, nous nous sommes entretenus sur divers sujets.

Monsieur Brigaudiot, pourquoi avez-vous décidé d'organiser cette exposition intitulée «Genèse» à Ispahan?

C'est mon histoire, celle de ma première venue à Ispahan, invité par l'université d'art à prendre connaissance de ce qui s'y enseignait. C'était en 2001 et je pilotais une mission universitaire à la demande du ministère iranien. Dès lors, des liens chaleureux se sont noués avec Ispahan, ses professeurs, ses artistes et j'ai même organisé une exposition qui n'en était pas tout à fait une en ce même lieu qu'aujourd'hui; ce n'était pas vraiment un musée et mes amis et moi avons juste accroché des œuvres durant quelques jours sans aucune médiatisation.

Dans la brochure qu'on nous a donnée à l'exposition, il est écrit que vos tableaux sont créés sous l'influence de l'art et de la culture persans, particulièrement l'art de la tuile. Confirmez-vous cette affirmation ?

Oui, sur une longue durée, j'ai peu à peu acquis une connaissance des arts de la Perse d'hier et d'aujourd'hui, et j'aime toujours découvrir davantage ces arts, la miniature, l'art contemporain qui véhicule très souvent une mémoire des arts anciens, mais également les grandes cérémonies commémoratives comme par exemple, celle pour l'Imâm Hossein avec ces tentures d'un noir si profond. Certains de mes amis artistes travaillent avec le motif de la céramique telle qu'on la trouve à Ispahan, et cela m'a tenté de m'approprier certaines couleurs.

Et l'étoile pentagonale, pouvez-vous nous parler de ce motif itératif?

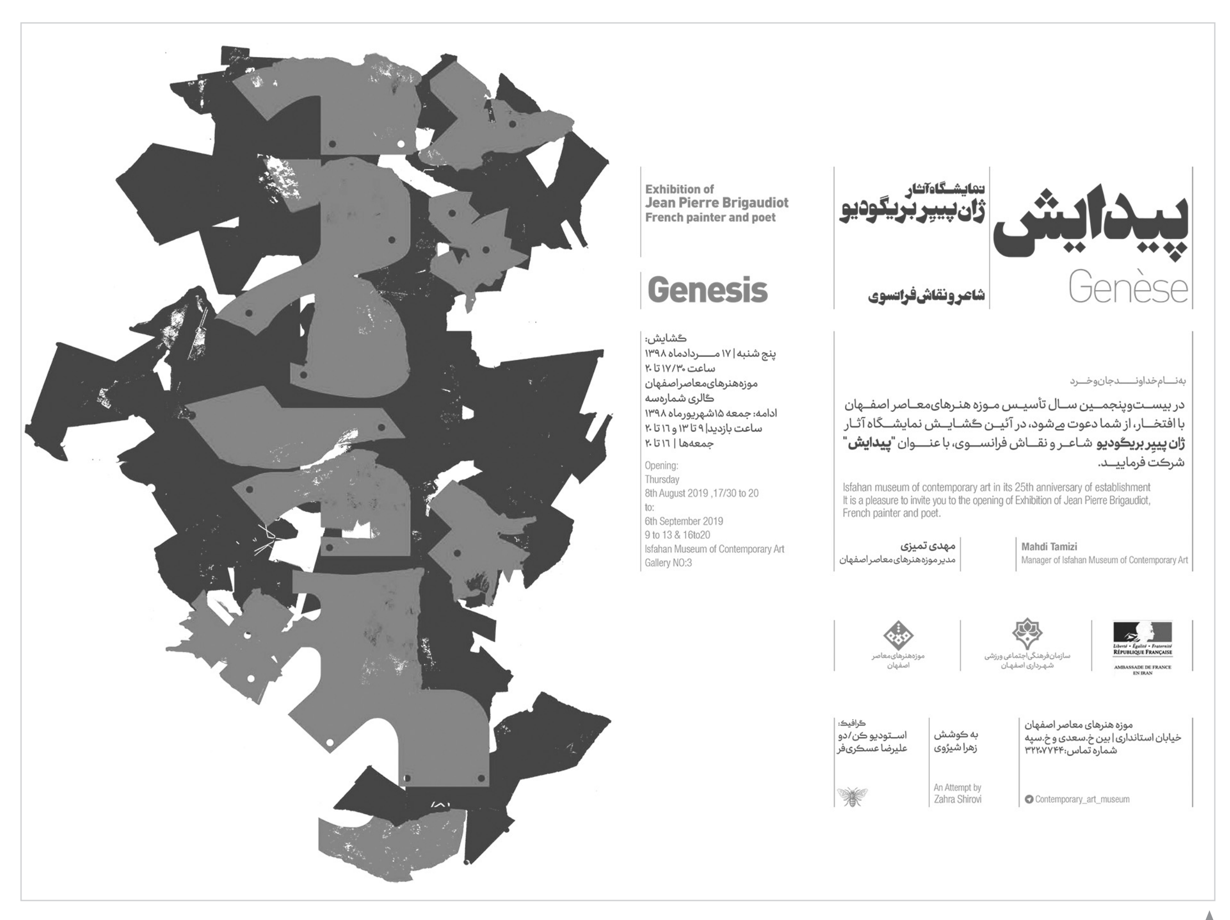
C'est une autre chose encore. Au fil du temps, mon œuvre a pris une certaine dimension métaphysique avec, de façon sous-jacente, les mathématiques. Cela est vraiment devenu évident lorsque j'ai fait des tableaux fondés sur le comptage de zéro à… l'infini. Alors sont arrivées ces étoiles, celles que j'aime faire semblant de compter sans fin les nuits où je suis à la campagne. J'ai choisi un motif simple et courant, que l'on rencontre dans la vie de tous les jours mais également dans le Pop'art avec par exemple Jasper Johns; bref, j'ai sorti ce motif du quotidien le plus banal et de ma culture artistique, donc un motif que je voulais neutre, si faire se peut.

D'un coup d'œil rapide, l'impression est que la Genèse n'est symbolisée que par le ciel et les étoiles. C'est alors même qu'on croyait que la Genèse s'était produite sur la terre.

J'ai depuis longtemps été sensible aux textes de la Genèse, je les trouve poétiques et j'aime cette manière de décrire la Création, avec une certaine emphase. Certes, il y a plusieurs interprétations quant à la création de l'univers et quant à celle de l'homme. Peu importe, je trouve dans la Genèse biblique un tremplin à mes rêves, ceux qui ressortent dans mon œuvre, car ce que je donne à voir se fonde sur sept poèmes que j'ai écrits sur le thème de la Genèse, ces sept poèmes sont seulement des rêveries et nullement des prises de positions théologiques.

Ces quelques grands tableaux qui sont faits d'assemblages, de déchirures, de collages, de bricolages, nous donnent

Ces grands formats évoquent assez clairement cette déchirure de la nuit que raconte la Genèse, elle est ainsi une sorte de catastrophe, de rupture dans un ordre où régnait le néant. Par déchirures successives, par assemblages et réassemblages des formes, je reconstruis métaphoriquement un monde.



Affiche de l'exposition «Genèse», Ispahan, 2019

l'idée des continents de la terre à l'heure de la genèse. Qu'en pensez-vous?

Oui. Ces grands formats évoquent assez clairement cette déchirure de la nuit que raconte la Genèse, elle est ainsi une sorte de catastrophe, de rupture dans un ordre où régnait le néant. Par déchirures successives, par assemblages et réassemblages des formes, je reconstruis métaphoriquement un monde. Ces formes sont habitées par une infinité d'étoiles, par le noir le plus noir, celui de la nuit éternelle et par des couleurs que j'ai plus ou moins empruntées à l'iconographie et au motif ornemental persan.

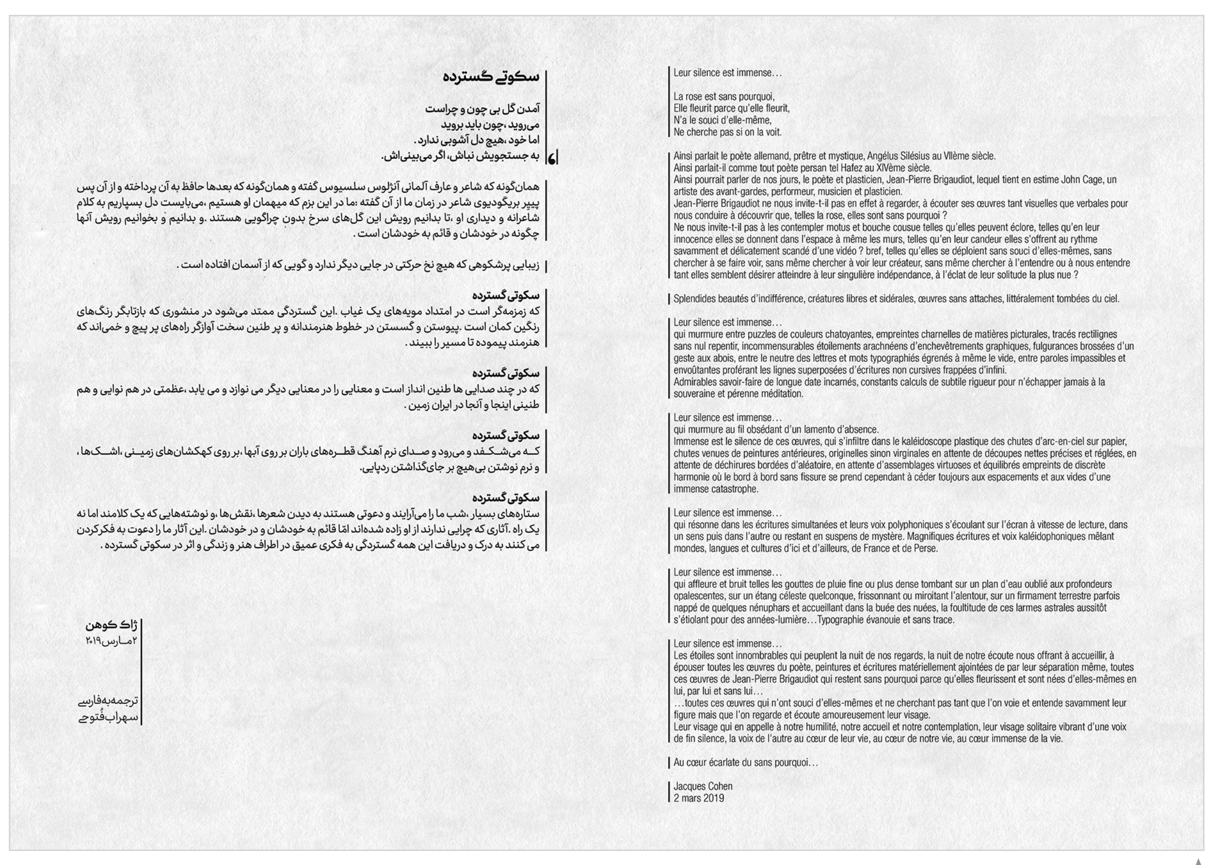
Il y a un certain nombre de petits tableaux dont le motif paraît être mieux organisé que celui des collages de grands formats. Est-ce qu'il y a une pensée derrière le choix du nombre de ces tableaux? Autrement dit, l'absence de l'un de ces tableaux nuirait-elle à l'ensemble de l'exposition?

Non, le travail que je montre n'est pas pensé comme issu du nombre d'œuvres, il est avant tout un travail où le faire est une aventure, une expérience. L'œuvre advient de manière précaire, toujours en évolution, c'est un travail *in process* qui est tel que vous le voyez à Ispahan aujourd'hui mais qui n'est pas arrêté dans sa forme. Mon œuvre, dans sa quasi-totalité, poésie, peinture, installation, photo, est définitivement instable, en devenir, comme l'est notre vie inscrite dans le temps infini. Quant aux petits formats dont vous parlez, ce sont davantage des métaphores des paysages tels que nous les connaissons, entre ciels, terres et mers avec lignes d'horizon ou lignes de partage; ici ce qui est terres émergées ou immergées est en quelque sorte un monde soumis à une pensée rationnelle, moins aventureuse, à un ordre géométrique, un monde premier et serein, en attente.

Mon œuvre, dans sa quasi-totalité, poésie, peinture, installation, photo, est définitivement instable, en devenir, comme l'est notre vie inscrite dans le temps infini.

Avez-vous écrit les sept poèmes récemment? Dans quel recueil les avez-vous publiés, et pourquoi vous ne les avez pas mis en tableau?

Ces 7 poèmes (les sept jours de la création) ont été écrits lorsque j'ai conçu mon projet pour le musée d'art contemporain d'Ispahan. Je travaille le plus souvent sur des thèmes que je définis moi-même et ces sept poèmes ont servi de tremplin à une création plastique, peinture et vidéo. Ils n'ont pas été publiés, ils apparaissent dans la vidéo et dans l'exposition, sont soit transférés sur les murs, soit imprimés dans une sorte de livre créée sur la proposition de Zarah Shirovi, une jeune artiste d'Ispahan qui a largement contribué au montage de cette exposition. Cette collaboration est importante car elle affirme l'idée que l'œuvre appartient à ceux qui l'approchent et peuvent ainsi y contribuer, tout comme le dialogue avec les visiteurs contribue à modifier mon regard sur ma propre œuvre. La poésie que j'écris actuellement, c'est-à-dire celle que j'ai écrite depuis une dizaine d'années, a tout d'abord fait son apparition dans mon œuvre plastique sous la forme de tableaux-poèmes; je ne souhaitais alors pas vraiment la voir «enfermée» dans des livres, les écrire ainsi est pour moi une manière de les publier, autrement dit, et malgré leur unicité, de les rendre publics.



سکوتی گسترده

آمدن گل بی چون و چراست
می‌روید ،چون باید بروید
اما خود ،هیچ دل آشوبی ندارد .
به جستجویش نباش، اگر می‌بینی‌اش.

همان‌گونه که شاعر و عارف آلمانی آنژلوس سلسیوس گفته و همان‌گونه که بعدها حافظ به آن پرداخته و از آن پس پیپر بریگودیوی شاعر در زمان ما از آن گفته :ما در این بزم که میهمان او هستیم ،می‌بایست دل بسپاریم به کلام شاعرانه و دیداری او ،تا بدانیم رویش این گل‌های سرخ بدون چراگویی هستند .و بدانیم و بخوانیم رویش آنها چگونه در خودشان و قائم به خودشان است .

زیبایی پرشکوهی که هیچ نخ حرکتی در جایی دیگر ندارد و گویی که از آسمان افتاده است .

سکوتی گسترده
که زمزمه‌گر است در امتداد مویه‌های یک غیاب .این گستردگی ممتد می‌شود در منشوری که بازتابگر رنگ‌های رنگین کمان است .پیوستن و گسستن در خطوط هنرمندانه و پر طنین سخت آوازگر راه‌های پر پیچ و خمی‌اند که هنرمند پیموده تا مسیر را ببیند .

سکوتی گسترده
که در چند صدایی ها طنین انداز است و معنایی را در معنایی دیگر می نوازد و می یابد ،عظمتی در هم نوایی و هم طنینی اینجا و آنجا در ایران زمین .

سکوتی گسترده
کـه می‌شـکـفد و می‌رود و صـدای نرم آهنگ قطـره‌های باران بر روی آبها ،بر روی کهکشان‌های زمیـنی ،اشـک‌ها ، و نرم نوشتن بی‌هیچ بر جای‌گذاشتن ردپایی.

سکوتی گسترده
ستاره‌های بسیار ،شب ما را می‌آرایند و دعوتی هستند به دیدن شعرها ،نقش‌ها ،و نوشته‌هایی که یک کلامند اما نه یک راه .آثاری که چرایی ندارند از او زاده شده‌اند امّا قائم به خودشان و در خودشان .این آثار ما را دعوت به فکرکردن می کنند به درک و دریافت این همه گستردگی به فکری عمیق در اطراف هنر و زندگی و اثر در سکوتی گسترده .

ژاک کوهن
۲مـارس۲۰۱۹

ترجمه‌به‌فارسی
سهراب‌فُتوحی

Leur silence est immense…

La rose est sans pourquoi,
Elle fleurit parce qu'elle fleurit,
N'a le souci d'elle-même,
Ne cherche pas si on la voit.

Ainsi parlait le poète allemand, prêtre et mystique, Angélus Silésius au VIIème siècle.
Ainsi parlait-il comme tout poète persan tel Hafez au XIVème siècle.
Ainsi pourrait parler de nos jours, le poète et plasticien, Jean-Pierre Brigaudiot, lequel tient en estime John Cage, un artiste des avant-gardes, performeur, musicien et plasticien.
Jean-Pierre Brigaudiot ne nous invite-t-il pas en effet à regarder, à écouter ses œuvres tant visuelles que verbales pour nous conduire à découvrir que, telles la rose, elles sont sans pourquoi ?
Ne nous invite-t-il pas à les contempler motus et bouche cousue telles qu'elles peuvent éclore, telles qu'en leur innocence elles se donnent dans l'espace à même les murs, telles qu'en leur candeur elles s'offrent au rythme savamment et délicatement scandé d'une vidéo ? bref, telles qu'elles se déploient sans souci d'elles-mêmes, sans chercher à se faire voir, sans même chercher à voir leur créateur, sans même chercher à l'entendre ou à nous entendre tant elles semblent désirer atteindre à leur singulière indépendance, à l'éclat de leur solitude la plus nue ?

Splendides beautés d'indifférence, créatures libres et sidérales, œuvres sans attaches, littéralement tombées du ciel.

Leur silence est immense…
qui murmure entre puzzles de couleurs chatoyantes, empreintes charnelles de matières picturales, tracés rectilignes sans nul repentir, incommensurables étoilements arachnéens d'enchevêtrements graphiques, fulgurances brossées d'un geste aux abois, entre le neutre des lettres et mots typographiés égrenés à même le vide, entre paroles impassibles et envoûtantes proférant les lignes superposées d'écritures non cursives frappées d'infini.
Admirables savoir-faire de longue date incarnés, constants calculs de subtile rigueur pour n'échapper jamais à la souveraine et pérenne méditation.

Leur silence est immense…
qui murmure au fil obsédant d'un lamento d'absence.
Immense est le silence de ces œuvres, qui s'infiltre dans le kaléidoscope plastique des chutes d'arc-en-ciel sur papier, chutes venues de peintures antérieures, originelles sinon virginales en attente de découpes nettes précises et réglées, en attente de déchirures bordées d'aléatoire, en attente d'assemblages virtuoses et équilibrés empreints de discrète harmonie où le bord à bord sans fissure se prend cependant à céder toujours aux espacements et aux vides d'une immense catastrophe.

Leur silence est immense…
qui résonne dans les écritures simultanées et leurs voix polyphoniques s'écoulant sur l'écran à vitesse de lecture, dans un sens puis dans l'autre ou restant en suspens de mystère. Magnifiques écritures et voix kaléidophoniques mêlant mondes, langues et cultures d'ici et d'ailleurs, de France et de Perse.

Leur silence est immense…
qui affleure et bruit telles les gouttes de pluie fine ou plus dense tombant sur un plan d'eau oublié aux profondeurs opalescentes, sur un étang céleste quelconque, frissonnant ou miroitant l'alentour, sur un firmament terrestre parfois nappé de quelques nénuphars et accueillant dans la buée des nuées, la foultitude de ces larmes astrales aussitôt s'étiolant pour des années-lumière…Typographie évanouie et sans trace.

Leur silence est immense…
Les étoiles sont innombrables qui peuplent la nuit de nos regards, la nuit de notre écoute nous offrant à accueillir, à épouser toutes les œuvres du poète, peintures et écritures matériellement ajointées de par leur séparation même, toutes ces œuvres de Jean-Pierre Brigaudiot qui restent sans pourquoi parce qu'elles fleurissent et sont nées d'elles-mêmes en lui, par lui et sans lui…
…toutes ces œuvres qui n'ont souci d'elles-mêmes et ne cherchant pas tant que l'on voie et entende savamment leur figure mais que l'on regarde et écoute amoureusement leur visage.
Leur visage qui en appelle à notre humilité, notre accueil et notre contemplation, leur visage solitaire vibrant d'une voix de fin silence, la voix de l'autre au cœur de leur vie, au cœur de notre vie, au cœur immense de la vie.

Au cœur écarlate du sans pourquoi…

Jacques Cohen
2 mars 2019

L'un des poèmes écrit sur le thème de al Genèse pour l'exposition.
A droite: préface de l'exposition par Monsieur le professeur Jacques Cohen

À part ces sept poèmes placés à l'entrée de la salle d'exposition, le nombre des tableaux de poèmes-peinture ou poèmes-images était restreint. Comment justifiez-vous cette réduction?

Une exposition n'est pas nécessairement fondée sur un grand nombre d'œuvres, un seul petit tableau peut être à lui seul une merveilleuse exposition; par exemple *La liseuse* de Vermeer de Delft serait pour moi et à elle seule une exposition aussi importante que ne pourraient le faire cent tableaux de Picasso. Ici, malgré une typographie choisie, ces sept poèmes cohabitent avec les peintures à la fois par leur forme visuelle et par leur chant (celui de leur lecture).

Dans un entretien, vous avez déjà parlé de la trace de la Bible dans votre travail artistique. Et maintenant votre exposition est intitulée «Genèse». Comment le texte biblique vous a-t-il influencé, inspiré?

J'ai évoqué cette question plus haut et j'ai dit que j'aime sincèrement le chant des mots de la Bible, cette emphase un peu archaïque et théâtrale, comme j'aime cette manière de conter l'avènement de l'homme sur la terre. Cela me rappelle sans nul doute les prêches entendus dans les grandes églises lorsque j'étais enfant, avec l'emphase de la parole de l'officiant.

Les thèmes comme le silence, la nuit et le ciel sont répétés dans les poèmes autant que dans les peintures. Et vous



Peinture et collage," La Genèse", 2019.

avez fait allusion à l'impuissance des mots. Voulez-vous avancer l'idée de Le Clézio pour qui le silence est le silence de l'origine?

Il y a tant à dire du monde et le monde a tant à nous dire, et seuls les mots sont impuissants à en dire la plus infime partie. Il y a le ressenti, le vécu du monde, bref tout ce que ne peut véhiculer la langue, même si la langue et en particulier la langue poétique, peut dire tant de choses terribles et merveilleuses.

J'ai dit que j'aime sincèrement le chant des mots de la Bible, cette emphase un peu archaïque et théâtrale, comme j'aime cette manière de conter l'avènement de l'homme sur la terre.

Dans ce cas, vous allez à l'encontre de l'Évangile de Jean, pour qui «au commencement était le Verbe. Et le verbe était en Dieu».

Cela dépend du commencement dont il est question; ici, avec l'apôtre Jean, je crois qu'il s'agit du commencement lié à l'homme que Dieu dote de la parole. Or j'ai tendance à évoquer un autre commencement, un commencement en deçà du commencement.

D'un point de vue général, les lignes droites et brisées ainsi que les angles

aigus et droits sont caractéristiques de vos tableaux. Mais dans un seul tableau, vous avez utilisé le cercle, comme un œil contemplant tous ces échanges entre le ciel et la terre.

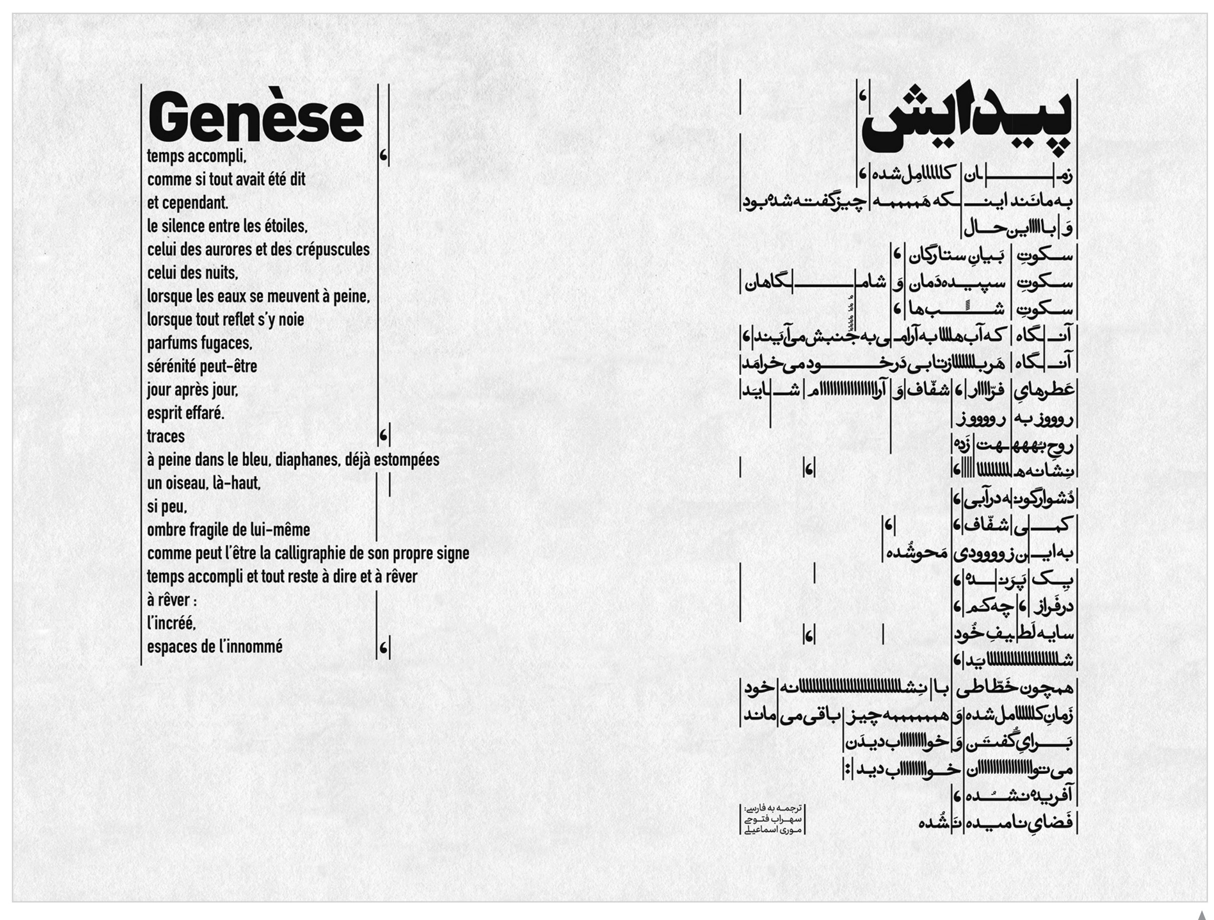
Oui cela évoque le temps circulaire des rotations des planètes.

Et la vidéo, la voix qui scande en persan vos poèmes. Est-ce que c'est la même voix qui a lu jadis vos poèmes? Quel était l'écho de l'emploi de ce médium chez les Iraniens?

Non, ce n'est pas toujours la même voix, j'ai fait appel à différents lecteurs depuis que je produis de la poésie visuelle et sonore lancée dans l'espace-temps du cinéma. J'ai fait appel à des personnes proches, gens de théâtre, artistes ou lettrés sensibles à ma poésie.

La vidéo en tant que médium est reçue

> La vidéo en tant que médium est reçue avec intérêt par un public restreint d'Iraniens qui visitent mes expositions. Et cela suffit, il ne s'agit pas d'un art populaire ou pire, populiste, mais d'une poésie très libre et toujours teintée de pensée métaphysique et philosophique, poésie qui se pense elle-même, s'invente et se réinvente au fur et à mesure qu'elle s'écrit.



L'un des poèmes écrit sur le thème de la Genèse pour l'exposition.



Capture d'écran, vidéo bilingue, "La Genèse" 2019.

avec intérêt par un public restreint d'Iraniens qui visitent mes expositions. Et cela suffit, il ne s'agit pas d'un art populaire ou pire, populiste, mais d'une poésie très libre et toujours teintée de pensée métaphysique et philosophique, poésie qui se pense elle-même, s'invente et se réinvente au fur et à mesure qu'elle s'écrit. Il y a une réception intéressée de la part de certains visiteurs qui sont quelquefois touchés et émus par ma poésie; ceux-ci me suffisent et me donnent de la joie. Actuellement, je mène un jeu d'écriture poétique avec un professeur iranien. Nous échangeons des poèmes, nous les modifions, nous les reprenons encore, c'est comme cela que j'aime faire le poète.

Un des sept poèmes intitulé Genèse est présent sur l'un des murs de l'exposition, en français et en persan. D'abord, il convient de dire qu'il y avait certains accents dont la place n'était pas correcte du point de vue de l'orthographe. Nous voulons savoir si cela est voulu de votre part et si oui, s'il y a une pensée derrière. Ensuite, la traduction persane qui en était faite comportait une série de changements typographiques sur le plan de l'écriture des lettres et des ponctuations. Nous en avons discuté avec les personnes responsables de l'exposition, et nous nous sommes rendu compte que c'était fait sous votre propre direction et que cette "recréation persane" de votre poème était confirmée de votre part. Si c'est le cas, comment justifierez-vous les changements apportés dans la version persane?

Ce n'est pas tout à fait ça. Ce que mes porte-paroles ont voulu dire c'est que ma poésie étant écrite en français, j'accepte qu'elle devienne autre lorsqu'elle est transposée en persan. Je fais appel à plusieurs traducteurs qui connaissent assez bien ma poésie et mon travail dans le champ des arts visuels et vont donc transposer, davantage que traduire, mes

poèmes. J'accepte l'écart lorsque ma poésie débarque dans une autre langue, dans une autre culture, là où une traduction *systématique* n'aurait pas de sens. Quant aux *fautes*, je les savoure et les assume, la faute peut-être une création! Ici la faute est acceptée, il n'y a pas de repentir – terme propre à la modification et à la reprise en peinture. De temps à autre il y a des fautes dans la traduction, d'autre fois, comme ici, ceux qui écrivent ou tapent mes poèmes en persan commettent quelques erreurs ou modifient la mise en page; ici ceux qui se sont occupés de donner à voir ces poèmes ont joué avec les typographies et les mises en page et je trouve cela très bien, c'est une sorte de re-création.

J'accepte l'écart lorsque ma poésie débarque dans une autre langue, dans une autre culture, là où une traduction *systématique* n'aurait pas de sens. Quant aux *fautes*, je les savoure et les assume, la faute peut-être une création!

Pour l'avenir, avez-vous l'idée de faire d'autres expositions en Iran?

Oui, je souhaite continuer à travailler, à exposer, à fréquenter l'Iran, à échanger avec mes amis et artistes iraniens dans le contexte d'une culture si riche et si différente de la mienne. J'ai bien d'autres projets tant à Téhéran que dans certaines grandes villes du pays. ■



Peinture et collage, "La Genèse", 2019.

1. Allusion au poème « Genèse ».

HANS HARTUNG
La peinture, et le geste
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
11 octobre 2019 - 1er mars 2020

Jean-Pierre Brigaudiot

Un artiste de la modernité

Avec cette exposition monographique consacrée à Hans Hartung, il s'agit d'une rétrospective exhaustive de l'œuvre et de la vie de cet artiste de la modernité. Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris est en effet un musée, comme son nom le laisse entendre, consacré à la modernité, c'est-à-dire à une période de l'art qui va globalement du début du vingtième siècle aux années soixante-dix, lorsque cette modernité a déjà fait place à la contemporanéité: ainsi les générations d'artistes se succèdent et en même temps se côtoient, les uns réinventant l'art, les autres terminant une œuvre commencée plusieurs décennies auparavant. Historiquement, l'exposition Hans Hartung révèle son œuvre depuis ses débuts jusqu'à sa mort en 1989, une œuvre où la peinture côtoie la photo, non point une photo accessoire et d'amateur, mais une photo réellement artistique qui dialogue de façon constructive avec son œuvre picturale et graphique, qui saisit des formes au jour le jour et informe la peinture, la rassure en quelque sorte puisqu'elle est abstraite, pure invention et non représentation. L'exposition est bien documentée et suit un ordre chronologique simple, ce qui permet au visiteur de prendre connaissance du parcours de l'artiste au sein ou à côté des mouvements qui jalonnent celui-ci et éventuellement auxquels il participe. Cela permet également de suivre la nature des relations d'Hans Hartung avec le monde de l'art: artistes, galeristes, musées, collectionneurs, mais aussi de connaitre sa vie personnelle et familiale, tous ces facteurs jouant un rôle notable dans sa démarche comme dans son accession à une grande notoriété internationale.



Affiche de l'exposition d'Hans Hartung, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Le premier parcours artistique de ce peintre est marqué de manière indéniable par l'Expressionnisme surtout allemand, celui du début du vingtième siècle, avec pour repères, parmi d'autres, les peintres Kokoshka et Nolde, ou bien



Hans Hartung, série d'aquarelles sur papier, 1922.

encore le Cavalier Bleu, ce qui va de soi puisque Hartung est né en Allemagne en 1904. Mais d'autres mouvements, tendances et artistes sont nettement perceptibles dans le parcours de jeunesse et de construction de Hartung en tant que peintre: le Cubisme, Miro et Kandinsky mais également quelques aspects du Surréalisme. Certaines œuvres de ce parcours premier sont ainsi explicitement dans l'esprit de tel ou tel mouvement artistique ou de tel ou tel artiste dont la facture, l'espace, les figures, la vision du monde sautent aux yeux. Mais il ne s'agit là que d'une période où Hartung trouve peu à peu à se définir dans l'expérimentation d'une peinture se renouvelant en tant que telle et se situant à proximité d'avant-gardes de son époque, celles dont il a décidé de suivre la voie. En ce sens, il abandonnera relativement rapidement les figurations, si peu figuratives soient-elles, à la manière cubiste par exemple, pour situer son œuvre picturale, graphique et photographique dans le champ des abstractions non géométriques, celles qui autour des années cinquante seront désignées par la critique d'art selon différentes appellations: abstraction lyrique, tachisme, art informel ou art gestuel, par exemple. Ici on laissera de côté l'appellation «Action painting» qui désigne l'art américain et plus précisément les modalités d'effectuation de l'œuvre picturale selon Jackson Pollock. Hartung, à partir d'environ 1922, va peindre des séries d'aquarelles «tachistes», de petits formats, tout en se

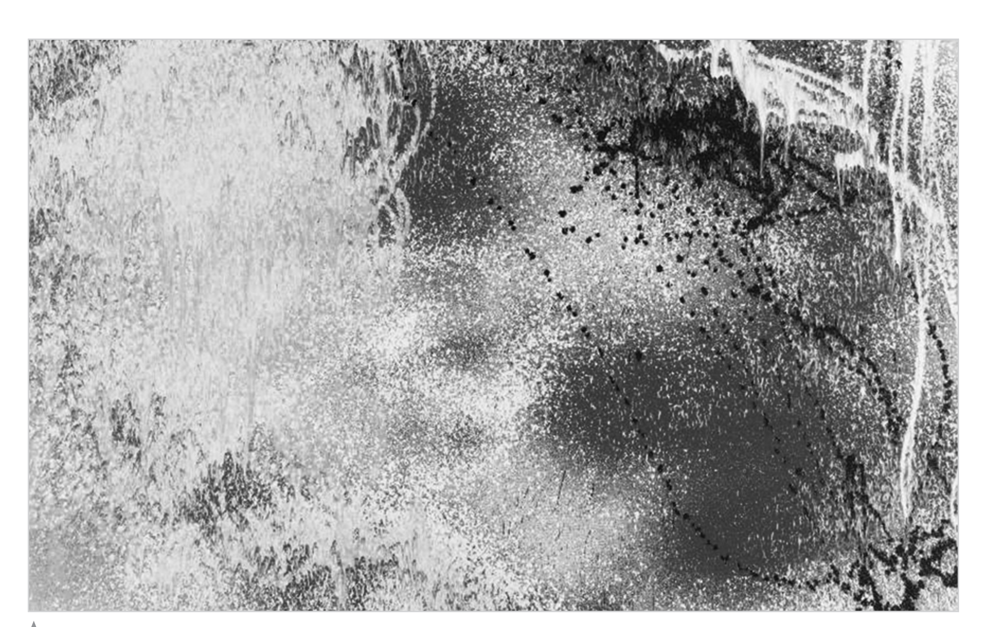
Le premier parcours artistique de ce peintre est marqué de manière indéniable par l'Expressionnisme surtout allemand, celui du début du vingtième siècle, avec pour repères, parmi d'autres, les peintres Kokoshka et Nolde, ou bien encore le Cavalier Bleu, ce qui va de soi puisque Hartung est né en Allemagne en 1904.

dégageant de certaines proximités avec tel ou tel mouvement artistique ou autrement dit, en acquérant son propre langage.

Abstraction gestuelle

Le peintre va peu à peu élaborer son répertoire formel propre, celui d'une «écriture» dotée d'une grande vitesse scripturale et de compositions dépouillées faites à partir de couleurs en nombre très limité. L'œuvre pourra ainsi se définir comme œuvre picturale et graphique dont les signes qui occupent largement le champ de la toile seront durant longtemps les reports en un plus grand format de croquis ou de petits dessins, comme si l'artiste voulait conserver cette vitesse scripturale, cette spontanéité propre aux croquis - ou bien craignait de les perdre lors du passage au médium peinture et aux plus grands formats.

La gestualité va apparaître comme une modalité d'effectuation typique de la peinture de Hans Hartung, elle s'installera peu à peu et dans une relation étroite avec l'œuvre à proprement parler graphique, celle des petits formats sur papier: des dessins qui sont à la fois exploratoires et servent de base, d'esquisses pour la réalisation des tableaux sur toile. Le dessin sera ainsi longtemps agrandi au carreau pour être reporté sur la toile; ce qui est à priori en contradiction avec la définition de l'abstraction gestuelle; cette dernière, en effet implique une gestualité spontanée, une création sans vraiment de préalables, sans études, pochades ou dessins préparatoires. Mais ce principe du report au carreau aura sa fin, assez tardivement il est vrai, et c'est alors que Hartung agira en tant qu'artiste gestuel et calligraphe en de très grands formats où toute l'aventure créative se joue face à la toile, sur la toile, sans préalables, sans études, sans esquisses. Peut-être est-ce la maturité, l'expérience, la connaissance de sa propre peinture qui constitueront en quelque sorte le background permettant cette démarche somme toute audacieuse qu'est la réalisation de très grands tableaux sans possibilité de



Hans Hartung - T1989- K35, 1989. Acrylique sur toile. 100 x 162 cm., Paris, 2019.



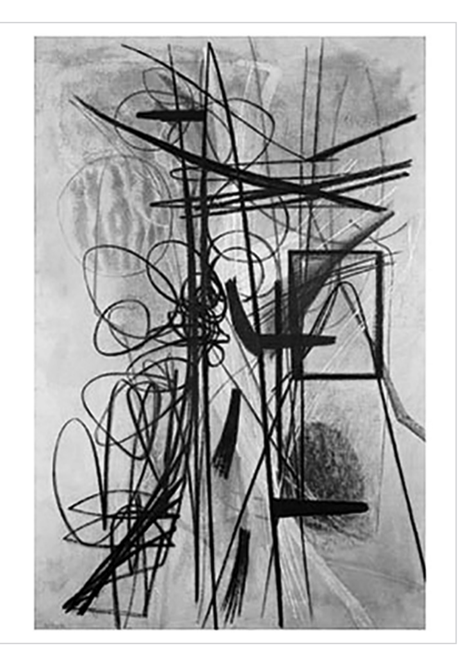
Hans Hartung - Sans titre, 1935. Aquarelle sur papier. 47 x 61.3 cm.
Fondation Hartung-Bergman, Paris, 2019.

«repentirs» (terme propre à la peinture, désignant les retouches et modifications plus ou moins perceptibles dans les œuvres picturales, jusqu'aux plus notoires).

La gestualité va apparaître comme une modalité d'effectuation typique de la peinture de Hans Hartung, elle s'installera peu à peu et dans une relation étroite avec l'œuvre à proprement parler graphique, celle des petits formats sur papier: des dessins qui sont à la fois exploratoires et servent de base, d'esquisses pour la réalisation des tableaux sur toile.

La fonction revisitée de la peinture moderne

Ainsi, au fil des années, les formats pratiqués par Hans Hartung vont croître en leurs dimensions jusqu'à cette apothéose que sont les très grands formats, de la fin des années 1970 aux années quatre-vingt, qui concluent le parcours de l'exposition et la vie de l'artiste. Cette rétrospective permet ainsi, en comparant les périodes de son cheminement, d'apprécier la légitimité de sa notoriété en tant que porteur d'une nature d'abstraction qui le place parmi les grands abstraits lyriques gestuels. Ce parcours, jusqu'aux très grands formats, est celui d'un artiste qui ne cesse de réinventer sa peinture, ses modalités d'effectuation. Pour ce faire, il créera ses propres outils et utilisera des médiums alternatifs: spatules, grattoirs, nouvelles peintures vinyliques et acryliques destinées au bâtiment davantage qu'aux beaux-arts, pulvérisateurs ou sprays (comme le font

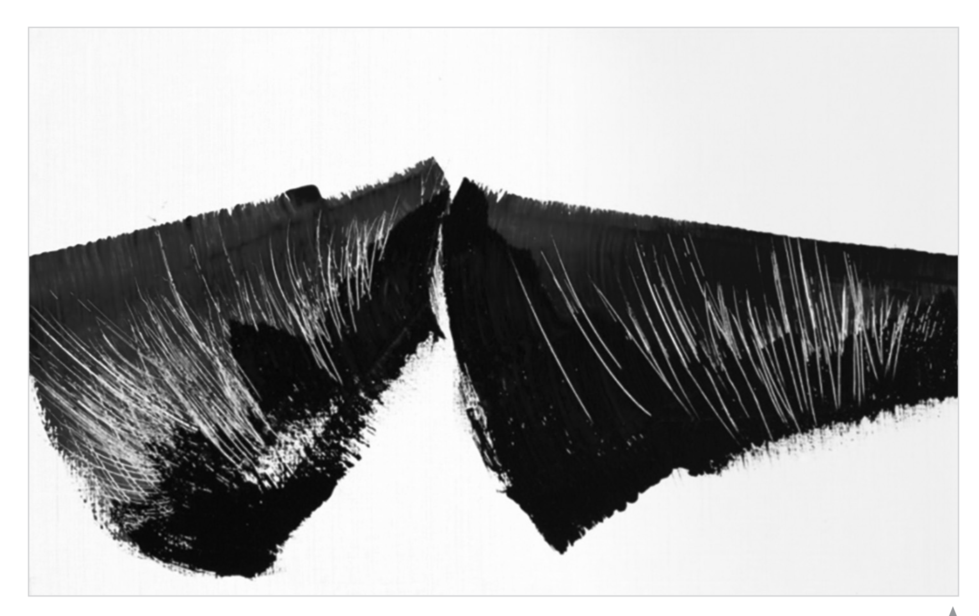
Hans Hartung, T1955-18, 1955, huile sur toile, 168.5 x 116 cm, Museum Folwang, Essen et T1946-16, 1946, huile sur toile, 145 x 96 cm, Musée d'Art Moderne de Paris.

aujourd'hui les artistes du Street Art). Quelquefois, avec les larges stries qui parcourent la surface du tableau, on peut penser à Soulages, cet artiste d'une autre abstraction, non gestuelle, qui fabriqua également ses outils, mais plutôt pour «labourer» les pâtes picturales épaisses, y creuser ces sillons parallèles qui caractérisent une partie de son œuvre. Cette invention et réinvention des outils de la peinture est un phénomène que l'on trouve, mais tout autrement, chez Jackson Pollock avec ces procédés de l'écoulement de la peinture industrielle et de sa projection sur la toile étalée au sol (le «dripping»; mais avec Pollock, il y a, en amont sa découverte des «peintures de sable», en fait des pigments naturels versés par l'officiant amérindien navajo sur le sol où il trace ainsi les figures rituelles. Ces rapprochements ne sont pas anecdotiques, ils témoignent d'une période où la peinture moderne affirme sa rupture avec la re-présentation. Pour ce faire, Pollock ou Hartung réinventent les modalités canoniques du faire pictural, ce qui va de soi puisqu'alors la peinture cesse de montrer le monde visible ou rêvé pour se montrer telle qu'en elle-même, en tant que médium libre de se donner à voir en tant qu'expression pure du ressenti du monde par l'artiste. Ceci se fait comme une aventure, c'est à dire sans projet préalablement établi. C'est ainsi qu'il en va de la démarche majeure de Hartung, dès lors qu'il a abandonné tout le travail d'études, de pochades et d'esquisses suivi de la mise au carreau. C'est ici peut-être que se pose la question du rapport entre la photographie que pratiqua Hartung avec brio et qui servit à explorer et à fixer certains aspects du réel pour mieux s'en emparer vers une transmutation presque magique. En fait, beaucoup de photos faites par Hartung, bien qu'elles figurent le réel, sont des images abstraites du monde, soustraites au monde, nourriture, matière à création de ses peintures. D'une certaine façon,

ces photos sont un réservoir formel dont le dire est peut-être bien que l'abstraction picturale n'est pas née de rien mais trouve certaines de ses sources dans un répertoire formel saisi par la photo. En ce sens, la photo de Hartung est un outil, un corpus, un réservoir d'images et de croquis. Les dernières œuvres, ces très grands formats, par leurs dimensions, englobent le spectateur, lui offrent un territoire de contemplation et d'immersion, le rapport à la peinture et son ressenti sont dès lors bien différents que lorsqu'il s'agit des petits, moyens et grands formats. Les grands formats ne peuvent plus faire image. Ici la gestualité scripturale partage le territoire de la toile avec des effets nés de l'invention de l'artiste et les qualificatifs surgissent: paysage rêvé, éruptions volcaniques, forces telluriques. Lorsque la gestualité scripturale fait place à certaines modalités, quelquefois c'est Zao Wou Ki et le paysagisme abstrait qui se profilent et viennent à l'esprit. Paysagisme en ce sens que le regard du spectateur parcourt de champ de la peinture.

Avec Hartung, l'aventure de l'art correspond à une phase de modernité, période où elle permet de transgresser les règles et les dogmes de l'Académie pour vivre une aventure singulière, pour exprimer le ressenti du monde par l'artiste, pour que la peinture se donne à voir, à nu, car libérée de la figuration, libérée du sujet qui la cache ou tout du moins la renvoie en arrière-plan en tant que médium, comme la lecture d'un texte renvoie le plus souvent sa calligraphie ou sa typographie en arrière-plan, dès lors «invisible». ■

Les dernières œuvres, ces très grands formats, par leurs dimensions, englobent le spectateur, lui offrent un territoire de contemplation et d'immersion, le rapport à la peinture et son ressenti sont dès lors bien différents que lorsqu'il s'agit des petits, moyens et grands formats.

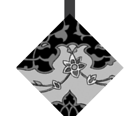


Hans Hartung, T1966-K40, 1966, peinture vinylique sur toile

Une analyse morphologique de la parabole de "Bien et Mal" de Nezâmi, d'après la méthode proppienne*

Saeed Khânâbâdi

Introduction

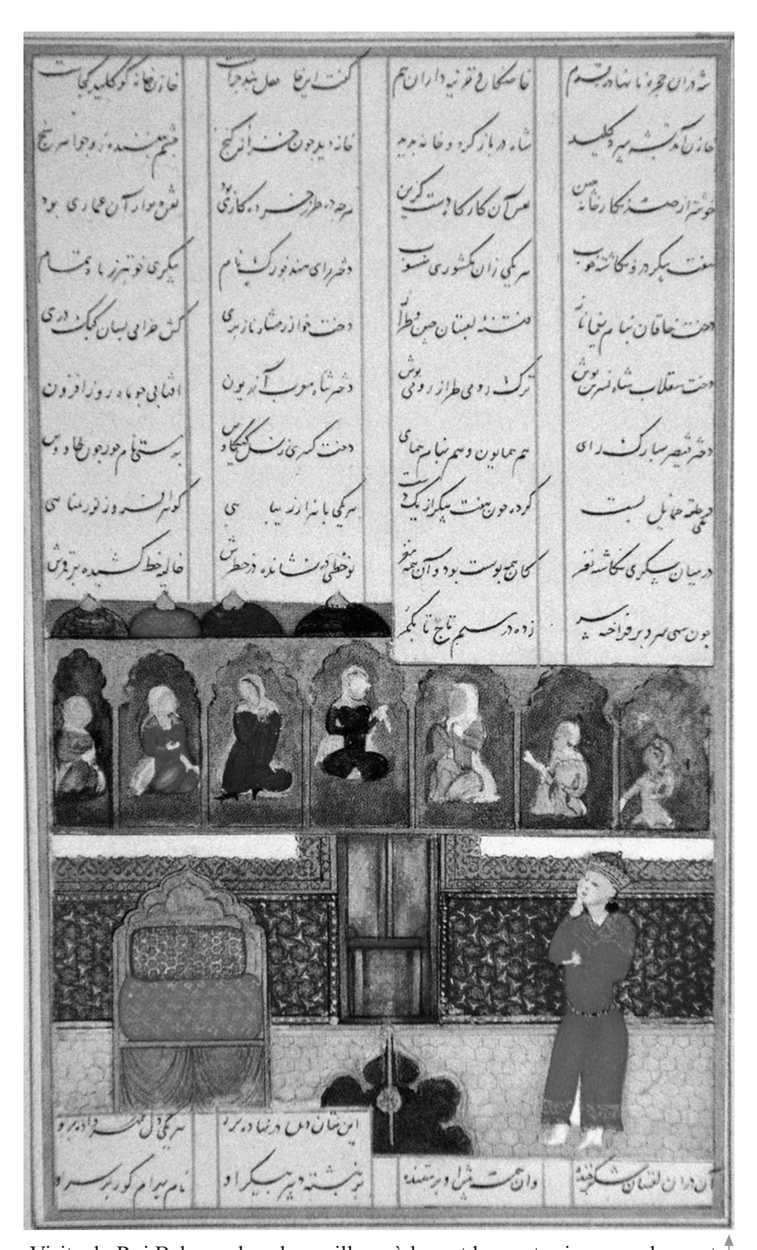


L'histoire de "Bien et Mal" en 360 distiques est l'une des parties les plus connues du recueil poétique *Sept Portraits* de Nezâmi de Gandjeh, le poète iranien du XIIème siècle. Étudiée aujourd'hui encore dans les manuels scolaires, cette parabole moraliste reflète parfaitement le grand talent poétique et dramatique de son auteur. L'expression des personnages et leurs actions dans ce récit alimenté par une longue tradition folklorique orientale, ont particulièrement attiré l'attention des critiques iraniens et étrangers qui veulent appliquer les tendances contemporaines des études littéraires sur les ouvrages classiques de la littérature persanophone. Depuis quelques années, de nombreux articles consacrés aux poèmes de Nezâmi ont été écrits, selon des approches formalistes et structurales. En lisant les études morphologiques de Vladimir Propp, nous distinguons les éléments narratifs, les fonctions et les sphères d'action qui ressemblent largement aux fonctions des personnages du conte de mœurs de "Bien et Mal" de Nezâmi. Cet article se donne, à son tour, l'objectif d'étudier le rôle et les actes des protagonistes de cette parabole, en se basant sur les idées morphologiques de Vladimir Propp présentées dans *La Morphologie du Conte* aussi bien que dans les autres travaux de ce folkloriste russe.

Depuis quelques années, de nombreux articles consacrés aux poèmes de Nezâmi ont été écrits, selon des approches formalistes et structurales. En lisant les études morphologiques de Vladimir Propp, nous distinguons les éléments narratifs, les fonctions et les sphères d'action qui ressemblent largement aux fonctions des personnages du conte de mœurs de "Bien et Mal" de Nezâmi.

I. Le déroulement des faits dans la parabole "Bien et Mal" de Nezâmi

Bien et Mal sont deux amis qui se mettent en route pour un long voyage dont l'itinéraire passe par un désert sec. La réserve d'eau de Bien s'épuise après sept jours, et il demande à son compagnon de lui donner un peu d'eau. En échange, il accepte de mettre à la disposition de Mal une paire de bijoux très précieux. Mais le méchant Mal refuse. Il lui dit qu'il ne lui donnera de l'eau que s'il lui donne ses yeux en contrepartie, et Bien, assoiffé, se voit contraint d'accepter cet affreux échange. Mal arrache les yeux de Bien sans lui



Visite du Roi Bahram dans le pavillon où logent les sept princesses des sept nations différentes, miniature de *Sept Portraits* de Nezâmi, École Behzad, 1479.

donner de l'eau. Mal laisse Bien en plein désert pour qu'il succombe à ses blessures. La belle fille d'un riche berger kurde entend, par hasard, les cris de Bien et le découvre agonisant. Le berger soigne Bien grâce aux feuilles d'un arbre magique et lui rend la vue. Bien passe quelque temps avec cette famille et épouse la fille du berger. Puis, ils quittent cette région mais avant de partir, Bien cueille les feuilles magiques de l'arbre. Arrivé à une grande ville, Bien guérit la princesse épileptique et l'épouse. Il guérit également la fille du vizir aussi et l'épouse. Il devient le roi du pays. Et à la fin du récit, il retrouve Mal. Bien lui pardonne mais le berger, devenu chancelier du nouveau roi, tue Mal et reprend les bijoux volés pour les remettre à Bien.

II. Les fonctions proppiennes des personnages dans l'histoire de "Bien et Mal"

Dans le troisième chapitre de son ouvrage et avant d'aborder les fonctions des personnages, Vladimir Propp parle d'une *"situation initiale"*. Le terme est en rapport avec les études narratologiques, mais comme le précise Propp: *"Les contes commencent habituellement par l'exposition d'une situation initiale. Bien que cette situation ne soit pas une fonction, elle n'en représente pas moins un élément morphologique important. "* (Propp 1970: 36)

Dans notre récit, l'incipit est en rapport avec l'une des visites du Roi Bahram dans le pavillon où logent les sept princesses des sept nations différentes. C'est la sixième princesse, celle de la Chine, qui raconte le récit de "Bien et Mal" pour le roi. Dans notre article, nous ne traitons pas de cette partie et on entre donc directement dans les distiques qui abordent l'histoire de "Bien et Mal". Dans ce sens, la situation initiale est la scène où Nezâmi décrit les deux amis, nommés Bien et Mal, se mettant en voyage dans une zone désertique. Aucun détail n'est donné au sujet de l'identité ni de la provenance des personnages. Dans



Nezâmi de Gandjeh

certaines versions, Bien et Mal sont présentés comme deux frères, le modèle qui correspond le mieux aux idées de Propp insistant sur la description des membres d'une famille à l'ouverture de ses contes. Après la mise en scène de la situation initiale, ce sont les fonctions des personnages qui provoquent la perturbation de l'état initial. Comme nous avons déjà évoqué le déroulement des faits, nous présentons ici une analyse de ce conte de mœurs par une lecture consécutive et juxtaposée des fonctions qui, parmi les 31 fonctions proppiennes, peuvent être identifiées dans l'histoire de "Bien et Mal".

1. Fonction 1: L'un des membres de la famille s'éloigne de la maison (l'éloignement)

Le récit de "Bien et Mal" commence par le thème du voyage. Mais il est très difficile de considérer ce voyage dans le cadre de la première fonction de Propp, bien que certains experts iraniens travaillant sur ce récit aient facilement appliqué la première fonction de Propp sur le voyage mentionné dans l'incipit de "Bien et Mal". En effet, quelques obstacles nous empêchent de reprendre leur chemin. Premièrement, il ne s'agit pas du déplacement d'un membre de la famille comme l'évoque Propp, et ce bien que dans les versions folkloriques de ce récit surtout dans la version indienne, ils soient deux frères qui se mettent en route. Mais ici, selon Nezâmi, nous avons affaire à deux amis. Deuxièmement, le motif du voyage des personnages nous reste inconnu. En revanche, dans les contes de Propp, il s'agit d'une quête consciente. Leur déplacement ne ressemble guère à une enquête pour obtenir un objet de valeur ou du moins nous ne pouvons pas le savoir à travers les mots de Nezâmi.

Mais outre ce voyage primaire, nous nous heurtons à un autre voyage au milieu de notre récit: le voyage ou la migration de Bien et de la famille du berger vers la ville. Ce voyage, qui nous rappelle le terme biblique de l'Exode, est une autre représentation de l'éloignement dans la parabole. Mais n'oublions pas que Propp insiste sévèrement sur l'ordre chronologique des fonctions. De toute façon, on peut conclure que cette fonction est identifiable partiellement dans notre récit.

2. Fonction 6: L'agresseur tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle ou de ses biens (La tromperie)

C'est à partir de cette fonction que les éléments analytiques de Propp coïncident plus étroitement avec la parabole "Bien et Mal" de Nezâmi. Mal ou l'agresseur veut s'emparer d'un objet précieux de Bien. Ou peut-être ressent-il de la jalousie ou un autre sentiment négatif pour Bien

et souhaite ainsi se venger. Quel que soit son objectif, il tente de tromper Bien. Mal propose de lui donner de l'eau mais à condition que le héros du récit lui cède ses yeux. Dans le chapitre 5 de son livre, Propp parle brièvement de la motivation des personnages, mais il nous rappelle que dans la structure des contes, les motivations sont moins précises. Ce qui est largement le cas contraire dans d'autres genres, comme par exemple le genre romanesque.

"Les motivations donnent parfois au conte une coloration brillante et tout à fait particulière, mais elles n'en appartiennent pas moins à ses éléments les plus instables. C'est en outre un élément moins précis et moins déterminé que les fonctions ou les liaisons." (Propp 1970: 91)

3. Fonction 7: La victime se laisse tromper et aide ainsi son ennemi malgré elle (la complicité)

Les éléments proppiens de "la proposition trompeuse" et "l'acceptation" qui forme le pacte trompeur sont identifiables dans l'histoire de Nezâmi.

Donne-moi tes yeux + Je te donne de l'eau = Pacte trompeur

Mais Mal trahit Bien. Comme le dit Propp; *"Dans ces circonstances, l'accord est extorqué, l'ennemi profitant d'une situation difficile où se trouve sa victime. Parfois, cette situation difficile est à dessein créée par l'agresseur. On peut définir cet élément comme un méfait préalable."* (Propp 1970: 41)

4. Fonction 8: L'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice (Le méfait)

Mal fait du mal. Ce point est, à vrai dire, la force perturbatrice du récit. Comme le met en relief Propp, *"cette fonction est extrêmement importante, car c'est elle qui donne au conte son mouvement. L'éloignement, la rupture de l'interdiction, l'information, la tromperie réussie préparent cette fonction, la rendent possible ou simplement la facilitent. C'est pour cela que l'on peut considérer les sept premières fonctions comme la partie préparatoire du conte, alors que l'intrigue se noue au moment du méfait."* (Propp 1970: 42)

Dans "Bien et Mal" également, l'intrigue débute par le méfait de Mal. C'est en effet le point de départ de l'aventure de Bien. Par ce méfait, Mal montre son caractère maléfique et Bien se présente en tant que victime innocente. Ce fait concrétise les potentialités mentales des deux personnages-clés du récit. Vladimir Propp désigne 19 formes possibles de mécanisme de méfait. Notre histoire de "Bien et Mal" correspond



Vladimir Propp

clairement à la 6ème option de sa liste:

La sixième forme du méfait: *"Il fait subir un dommage corporel. La servante arrache les yeux de sa maîtresse."* (Propp 1970: 43)

L'agresseur arrache les yeux du héros. Cette ressemblance indéniable entre les éléments des contes russes de Propp et l'histoire de Nezâmi tend à prouver l'hypothèse de Propp quant à l'origine commune des contes. Cela justifie aussi notre choix de l'approche formaliste de Propp pour analyser "Bien et Mal". L'autre remarque de Propp concerne la correction des méfaits causés par l'agresseur à la fin du conte.

L'agresseur arrache les yeux du héros. Cette ressemblance indéniable entre les éléments des contes russes de Propp et l'histoire de Nezâmi tend à prouver l'hypothèse de Propp quant à l'origine commune des contes. Cela justifie aussi notre choix de l'approche formaliste de Propp pour analyser "Bien et Mal".

"Par la suite, ils (ici les yeux arrachés) *seront repris par les mêmes moyens que les autres objets volés* (ici les bijoux de Bien) *et seront remis à leur place."* (Propp 1970:43).

Dans le récit de Nezâmi également, les yeux de Bien, aussi bien que ses bijoux, seront repris à la fin de l'histoire. Propp parle également d'une subdivision à l'intérieur de cette fonction. Il qualifie cette subdivision de "Moment" dans le déroulement des faits du récit.

5. Fonction 9: La nouvelle du méfait ou du manque est divulguée, on s'adresse au héros par une demande ou un ordre, on l'envoie ou on le laisse partir (La médiation, moment de transition)

Cette fonction n'existe pas apparemment dans notre parabole. Mais nous pouvons parler d'un autre thème mentionné par Propp dans le cadre de cette fonction, qui se présente pareillement dans l'histoire de "Bien et Mal". Propp énumère les différentes façons de cette médiation. Par sa septième option, nous découvrons un élément qui se produit quasiment dans notre récit.

7. On chante un chant plaintif." (Propp, 1970: 49)

Dans la scène où la fille du berger découvre Bien sur le point de mourir, Nezâmi nous enseigne que c'est par les cris plaintifs de l'homme agonissant que la fille le trouve. Mais il faut préciser que selon Propp, c'est le héros qui répond aux chants plaintifs. Néanmoins, ici, ce dernier est lui-même victime du méfait et c'est la fille du berger ou le Donateur qui le sauve. On voit que les rôles sont inversés. En plus, Propp dit que ce chant suit un meurtre, mais nous sommes ici en présence d’une tentative avortée de meurtre.

6. Fonction 11: Le héros quitte sa maison (départ)

Nous avons parlé de cette fonction dans la phase de l'éloignement. Mais dans cette étape, il nous semble que le déplacement secondaire de Bien vers la ville où il sauve les filles du roi et du vizir peut être traité dans cette perspective. Surtout qu'avant de se mettre en voyage, il cueille les feuilles de l'arbre magique. Mais un problème s'impose ici. Bien n'est pas conscient de l'aventure qu'il va vivre dans la ville. Mais d'après Propp, le héros se lance consciemment

dans une aventure, pour résoudre un souci ou pour accomplir une mission. En parlant de cette fonction, Propp nous rappelle: *"Ce départ représente autre chose que l'éloignement momentané désigné plus haut.* (Fonction 1) *Le départ du héros-quêteur est en outre différent du héros-victime. Le premier a pour but une quête, le second fait ses premiers pas sur une route sans recherches, où toutes sortes d'aventures l'attendent."* (Propp 1970: 50)

7. Fonction 12: Le héros subit une épreuve, un questionnaire, une attaque, etc., qui le préparent à la réception d'un objet ou d'un auxiliaire magique (la première fonction du donateur)

C'est le berger qui donne à Bien les feuilles de l'arbre magique. Il n'y a pas d'épreuve, ni de questionnaire. Mais il apparaît que le berger kurde sauve Bien et utilise les feuilles magiques parce qu'il reconnait le caractère bienfaisant de Bien et ses valeurs spirituelles. La bonté de Bien est déjà approuvée pour le berger. Il y a aussi une autre question à préciser. Le temps que Bien passe dans la famille du berger en travaillant gratuitement nous fait penser aux notes de Propp concernant ses contes:

"Baba Yaga fait faire des travaux domestiques à la jeune fille. Les preux de la forêt proposent au héros de les servir pendant trois ans. Le héros doit travailler trois ans chez un marchand." (Propp 1970: 51). Ce thème est repris par Nezâmi. À ajouter que cette phase de l'histoire fait encore allusion à la vie de Moïse qui, dépourvu des moyens financiers, travaille quelques années durant en tant que berger du prophète Jethro pour épouser sa fille. Jethro aussi, en tant que beau-père de Bien, est présenté dans la tradition biblique comme un prêtre pasteur.

8. Fonction 13: Le héros réagit aux actions du futur donateur (réaction du héros)

Si l'on considère le berger comme le personnage Donateur de ce récit, nous constatons que Bien ne lui rend pas de service pour recevoir l'objet magique. En effet, le donateur donne d'abord le secret de l'arbre magique au héros et ensuite Bien lui rend service en travaillant pour lui et en gardant ses troupeaux de moutons et de chameaux. Le Berger donne au héros trois éléments: les feuilles



Personnage de Baba Yaga

guérisseuses, sa richesse financière et son unique fille.

9. Fonction 14: L'objet magique est mis à la disposition du héros (réception de l'objet magique)

Le seul élément du récit de Nezâmi qui peut être qualifié d'Objet magique est l'arbre qui guérit. Dans son ouvrage *Le pavillon des Sept Princesses* publié chez Gallimard, le Français Michael Barry évoque la notion d'Arbre de vie, mythe bien connu dans les cultures irano-indienne, mésopotamienne et égyptienne. En fait, le traducteur français de Nezâmi ne considère pas directement l'arbre magique du berger comme l'Arbre de vie, mais à l'occasion de la mention de la couleur du pavillon de la sixième princesse qui raconte cette histoire, il nous rappelle les vertus médicinales de l'arbre d'où se dérive cette couleur. Selon la version de Nezâmi, c'est le père de la future épouse de Bien qui passe cet objet magique au héros du récit. Bien dispose ainsi des feuilles de l'arbre magique grâce au berger et sa fille. Cet objet magique rétablit la vision de Bien et la santé des filles du roi et du vizir. Cet arbre devient l'atout principal du succès du héros de l'histoire. Grâce à l'effet magique de cet arbre, le personnage-clé du récit accède au trône.

Si l'on considère le berger comme le personnage Donateur de ce récit, nous constatons que Bien ne lui rend pas de service pour recevoir l'objet magique. En effet, le donateur donne d'abord le secret de l'arbre magique au héros et ensuite Bien lui rend service en travaillant pour lui et en gardant ses troupeaux de moutons et de chameaux. Le Berger donne au héros trois éléments: les feuilles guérisseuses, sa richesse financière et son unique fille.

Quant aux formes de la transmission, ce sont la première et la cinquième option proppienne qui correspondent à l'histoire de "Bien et Mal". D'après ces options qui sont les plus simples, *"1. L'objet est transmis directement. 5. L'objet tombe par hasard entre les mains du héros."* (Propp 1970: 56)

10. Fonction 15: Le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve l'objet de sa quête (déplacement dans l'espace entre deux royaumes, voyage avec un guide)

Selon Propp, "*cette fonction est le prolongement naturel de la fonction du départ. Dans ce cas, la fonction 15 ne peut être isolée."* (Propp 1970: 64). Et nous avons déjà mentionné que la fonction concernant le départ de Bien ne suit pas les caractéristiques exactes des contes de Propp. Ainsi, la fonction 15 ne nous semble pas être présente dans l'histoire de "Bien et Mal". Néanmoins, le refuge du héros dans la famille du berger se définit d'une certaine manière comme un transport du héros dans un lieu sûr et certain pour sortir de la crise et pour se mettre sur le chemin du succès.

11. Fonction 16: Le héros et son agresseur s'affrontent dans un combat (le combat)

Nous avons déjà évoqué la différence entre le héros-quêteur et le héros-victime chez Propp. Au contraire, des champions quêteurs et des héros combattants de certains contes de Propp, le personnage

Bien de Nezâmi est un héros-victime et un type pacifique. Nous ne voyons aucune scène de combat ou d'affrontement physique entre les personnages positif et négatif de ce récit. Bien peut être classifié par la morale chrétienne comme un partisan de la vertu du Pardon, cher à l'éthique prêchée par le prophète Jésus.

12. Fonction 25: On propose au héros une tâche difficile (tâche difficile)

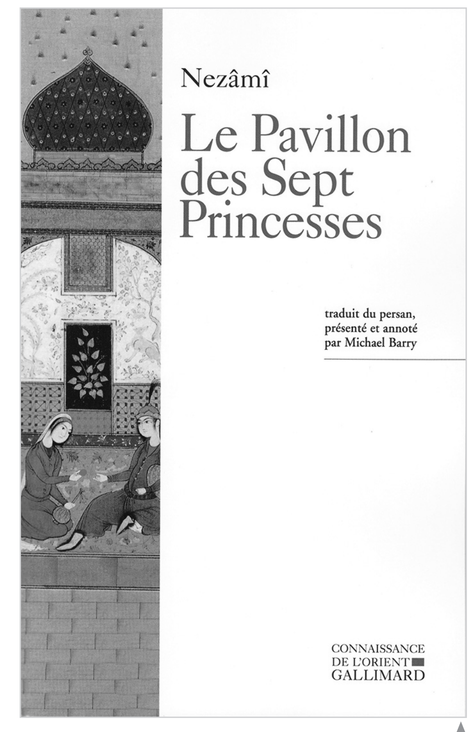
Le roi demande aux médecins de guérir sa fille malade. La tâche est difficile puisque le roi, pour faire éloigner des non-professionnels, pose une condition de taille: ceux qui échouent à cette tentative seront exécutés. La maladie est grave et le châtiment de l'insuccès est la perte de la vie. Le héros Bien accepte la tâche difficile.

13. Fonction 26: La tâche est accomplie (la tâche accomplie)

Bien réussit à guérir les filles du roi et du vizir. Il utilise l'objet magique en vue de réaliser sa mission. Précisons que les tâches soulignées par les contes de Propp sont de nature merveilleuse et irréelle. Mais ici, nous sommes devant une guérison réaliste. Cela semble montrer une différence entre l'univers des anecdotes de Nezâmi et les contes merveilleux de Propp.

14. Fonction 28: Le faux héros ou l'agresseur, le méchant, est démasqué (la découverte)

Bien succède au roi. Un jour, il reconnait Mal qui négocie avec un marchand juif. Mal est démasqué par Bien. Mal refuse d'abord de reconnaître sa réelle identité et il prétend qu'il s'appelle Annonceur du bien (*Mobasher*) et non pas Mal (*Shar*). Mais à la fin, il se voit obligé de s'avouer coupable. Les jeux de mots de ce passage du poème sont très intéressants.



Couverture de l'ouvrage *Le pavillon des Sept Princesses* publié chez Gallimard

15. Fonction 30: Le faux héros ou l'agresseur est puni (la punition)

Mal est d'abord pardonné par Bien. Mais le berger le tue, ce qui réalise la tendance moraliste de la parabole. Mal ne se repent pas. Il ment encore. Il veut abuser du caractère positif de Bien. Il doit donc être puni. À propos du pardon de l'agresseur dans "Bien et Mal", nous soulignons que ce thème est aussi abordé par Propp: *"Nous le trouvons parfois épargné, grâce à un pardon magnanime."* (Propp 1970, 78)

16. Fonction 31: Le héros se marie et

monte sur le trône (le mariage)

Il y a trois mariages dans le récit. La polygamie présentée dans le récit prend racine dans les traditions pratiquées à l'époque. Précisons que dans sa vie personnelle, Nezâmi était un sévère partisan de la monogamie. Et il est resté fidèle à sa femme bien aimée Afâgh même après la mort de cette dernière. Nezâmi dit voir dans ses poèmes qu'il crée le personnage de Shirin grâce aux particularités de sa muse Afâgh. De là, on peut penser que les trois filles que Bien épouse incarnent trois facteurs du succès d'un individu dans la société. La fille du berger symbolise la richesse financière des grands propriétaires. La fille du roi représente le pouvoir politique, et la fille du sage vizir, la puissance noble et intellectuelle de la société. Le mariage avec la fille du berger nous rappelle encore le mariage de Moïse avec la fille de Jethro dans l'Ancien Testament. Le mariage avec la princesse est nécessaire dans le récit pour que le héros hérite du royaume. Le bien de Bien lui facilite le chemin du salut et le mal de Mal le conduit au malheur.

Là, on peut penser que les trois filles que Bien épouse incarnent trois facteurs du succès d'un individu dans la société. La fille du berger symbolise la richesse financière des grands propriétaires. La fille du roi représente le pouvoir politique, et la fille du sage vizir, la puissance noble et intellectuelle de la société. Le mariage avec la fille du berger nous rappelle encore le mariage de Moïse avec la fille de Jethro dans l'Ancien Testament.

Nous sommes donc en présence d'une grande ressemblance entre les 31 fonctions dans les contes russes de Propp et les fonctions dans l'histoire aryenne de "Bien et Mal". Il y a 16 fonctions proppiennes qui peuvent être identifiées dans ce conte de Nezâmi. Mais d'où vient cette ressemblance? S'agit-il d'une simple coïncidence littéraire? Le fruit d'un simple hasard ou le résultat d'une profonde interaction socio-culturelle?

"Si tous les contes merveilleux sont aussi uniformes, cela ne signifie-t-il pas qu'ils proviennent tous de la même source? La morphologie n'a pas le droit de répondre à cette question. Mais nous pouvons donner une réponse qui prenne la forme d'une hypothèse: il semble en effet qu'il en soit ainsi. Cependant, le problème des sources ne doit pas être posé de façon étroitement géographique. Dire " une source unique" ne signifie pas forcément que les contes ont pour origine, par exemple, l'Inde, et qu'à partir de là, ils se sont répandus dans le monde entier, prenant au cours de leurs voyages des formes différentes. La source unique peut être, aussi bien, psychologique, sous un aspect historico-social." (Propp 1970:131)

I. La répartition des fonctions entre les personnages de "Bien et Mal"

La morphologie proppienne, d'après les idées de son fondateur, ne s'intéresse pas directement aux personnages du conte. En réalité, elle se focalise en particulier sur les fonctions de ces personnages. Parmi les 170 pages qui constituent l'ouvrage de Propp, seulement un chapitre de 6 pages parle de la "répartition des fonctions entre les personnages". Nous citons un passage du début de ce chapitre qui exprime cette

problématique:

"Bien que notre étude ne s'applique qu'aux fonctions en tant que telles, non aux personnages qui les accomplissent ni aux objets qui les subissent, nous n'en devons pas moins examiner le problème suivant: comment les fonctions se répartissent-elles entre les personnages?" (Propp 1970:96)

C'est dans le même alignement qu'il évoque le terme des "Sphères d'action" des personnages. Selon Propp, dans un conte donné, il y a sept Sphères d'action pour les personnages essentiels. Ces rôles sont ainsi attribuables dans le récit de "Bien et Mal".

1. La sphère d'action de l'Agresseur (ou du méchant). Cette sphère d'action comprend les fonctions du méfait, du combat et de la poursuite. Cette sphère d'action est exécutée dans "Bien et Mal" par le personnage Mal. Mais nous le trouvons en tant qu'acteur uniquement dans la fonction de méfait. Comme nous l'avons déjà expliqué, les fonctions du Combat et de la Poursuite n'existent pas dans cette histoire. Le personnage Mal (*Shar*) nous paraît un héritier de Caïn le maudit. Il se croit porteur d'une malédiction divine et accuse la providence d'être la source de son caractère méchant et agresseur. Ses gestes sont tellement maléfiques que, tout étrangement, il porte même le prénom de "Mal" dans le récit. Cet antagoniste de la formule proppeienne est logiquement puni à la fin de la parabole.

2. La sphère d'action du Donateur (ou Pourvoyeur). Dans "Bien et Mal", c'est le berger qui met l'objet magique (les feuilles de l'arbre guérisseur) à la disposition du héros. L'autre fonction dont Propp parle dans cette partie, qui est la préparation de la transmission de l'objet magique, n'est pas visible dans ce conte.

3. La sphère d'action de l'Auxiliaire. En ce qui concerne cette sphère, les deux fonctions de la réparation du méfait et de l'accomplissement des tâches difficiles sont réalisées grâce aux feuilles magiques de l'arbre guérisseur qui est l'auxiliaire de notre récit. Mais les trois fonctions du déplacement magique du héros, le secours pendant la poursuite et la transfiguration du héros citées par Propp ne sont pas visibles dans "Bien et Mal" de Nezâmi.

4. La sphère d'action de la Princesse et de son père. Dans les contes de Propp, la princesse est le personnage recherché. Mais la princesse dans le récit de Nezâmi n'est qu'un personnage secondaire et plutôt passif. Elle a été guérie par Bien. Elle tombe amoureuse de son sauveur et l'épouse. Cela permet à Bien d'accéder au trône. La majorité des fonctions énumérées par Propp dans cette sphère n'existe pas dans notre parabole. La princesse et le roi de "Bien et Mal" réalisent seulement les fonctions de la demande d'accomplir la tâche difficile et du mariage. La punition de l'agresseur est ici réalisée par le donateur et non pas par le roi. Les trois fonctions de la marque, de la découverte du faux-héros et la reconnaissance du héros n'existent pas dans notre histoire.

5. La sphère d'action du Mandateur. Cette sphère concerne seulement la fonction de l'envoi du héros dans les contes de Propp. Cette fonction est

Il y a 16 fonctions proppiennes qui peuvent être identifiées dans ce conte de Nezâmi. Mais d'où vient cette ressemblance? S'agit-il d'une simple coïncidence littéraire? Le fruit d'un simple hasard ou le résultat d'une profonde interaction socio-culturelle?



Le problème des sources ne doit pas être posé de façon étroitement géographique. Dire " une source unique" ne signifie pas forcément que les contes ont pour origine, par exemple, l'Inde, et qu'à partir de là, ils se sont répandus dans le monde entier, prenant au cours de leurs voyages des formes différentes. La source unique peut être, aussi bien, psychologique, sous un aspect historico-social.

absente dans l'histoire de "Bien et Mal".

6. La sphère d'action du Héros. Bien est le héros de notre récit. Mais il s'agit d'un héros-victime. Parmi les fonctions propiennes, le mariage, l'éloignement ou le départ inconscient et la réalisation de la tâche difficile sont réalisés par ce personnage. La réaction aux exigences du Mandataire et le départ en quête sont, selon Propp, les fonctions réservées uniquement au héros-quêteur. Ce qui n'est pas le cas pour Bien. L'autre question qui mérite d'être traitée ici, c'est la philosophie qui se cache derrière la nomination de ce personnage dans le récit. Bien ou *Kheyr* dans les langues arabo-persanes s'oppose par dénomination essentielle au Mal ou *Shar*. En fait, les personnages de ce récit n'ont pas de nom. Nezâmi adopte une tendance similaire dans certaines anecdotes du *Trésor des secrets*. On dirait que le poète veut insister sur les caractéristiques morales de ces personnages polarisés en leur donnant une identité universelle.



Khosro au château de Shirin, folio de *Khosro et Shirin* de Nezâmi.

7. La sphère d'action du Faux héros. Ce personnage n'existe pas dans notre récit. Donc la fonction de la prétention mensongère qui est spécifique du Faux-héros ne se voit pas dans "Bien et Mal".

La répartition des fonctions entre les personnages de notre récit suit un modèle simple et linaire. Il n'y a pas tant d'assimilation dans la réalisation des fonctions par les personnages.

Option 1: La sphère d'action correspond exactement au personnage. (Propp 1970:97)

À noter que les sphères d'action pour secourir le héros et lui soumettre l'objet magique sont partagées entre le berger et sa fille. En outre, le mariage du héros avec la fille du berger ressemble dans certains cas à son mariage avec la princesse et la file du vizir. C'est le cas de la troisième option de Propp:

Option 3: Une seule sphère d'action se divise entre plusieurs personnages. (Propp 1970: 99)

Conclusion

La morphologie étudie les parties constitutives d'un récit littéraire, ainsi que le rapport entre ses parties et l'ensemble du récit. Que pouvons-nous dire alors à propos de "Bien et Mal" de Nezâmi? Nous avons abordé ce poème en le plaçant dans le genre des paraboles, anecdotes moralistes ou contes de mœurs. Au niveau des fonctions proppiennes, la majorité de ces fonctions (16 sur 31) peuvent être identifiées dans cette histoire. Quant aux personnages du récit, 5 rôles parmi les 7 personnages-clés énumérés par Propp se présentent dans "Bien et Mal" et certaines fonctions sont réalisées par deux ou trois de ces personnages. Les personnages de Bien et de Mal héritent de la longue tradition manichéenne de l'affrontement historique et idéologique entre Bien et Mal dans la pensée indo-iranienne.

Néanmoins, cette parabole n'est certainement pas la meilleure création littéraire du grand Nezâmi. En comparant "Bien et Mal" par exemple avec le chef-d'œuvre nezâmien de *Khosro et Shirin*[1], nous constatons aisément le manque de développement narratologique dans l'intrigue du récit. Certaines fonctions et certains personnages nous paraissent supprimables. Le geste polygamique de Bien épousant trois femmes, à la fin du récit, est difficilement compréhensible pour l'homme d'aujourd'hui. Néanmoins, le génie poétique de Nezâmi, la versification fluide, le langage concis, la structure harmonique et le recours du poète aux folklores anciens font de "Bien et Mal" une richesse indéniable de la littérature classique persanophone. Une richesse qui, au-delà des qualités thématiques, poétiques et esthétiques, émerge également à travers les critères formalistes de l'approche proppienne. ■

---

* La version intégrale de cette recherche menée sous la direction de la professeure Mme le Dr. Mahvash Ghavimi a été présentée au colloque "Poétique du Mal" organisé en novembre 2017 par le département de langue et littérature françaises de l'Université de Tabriz.

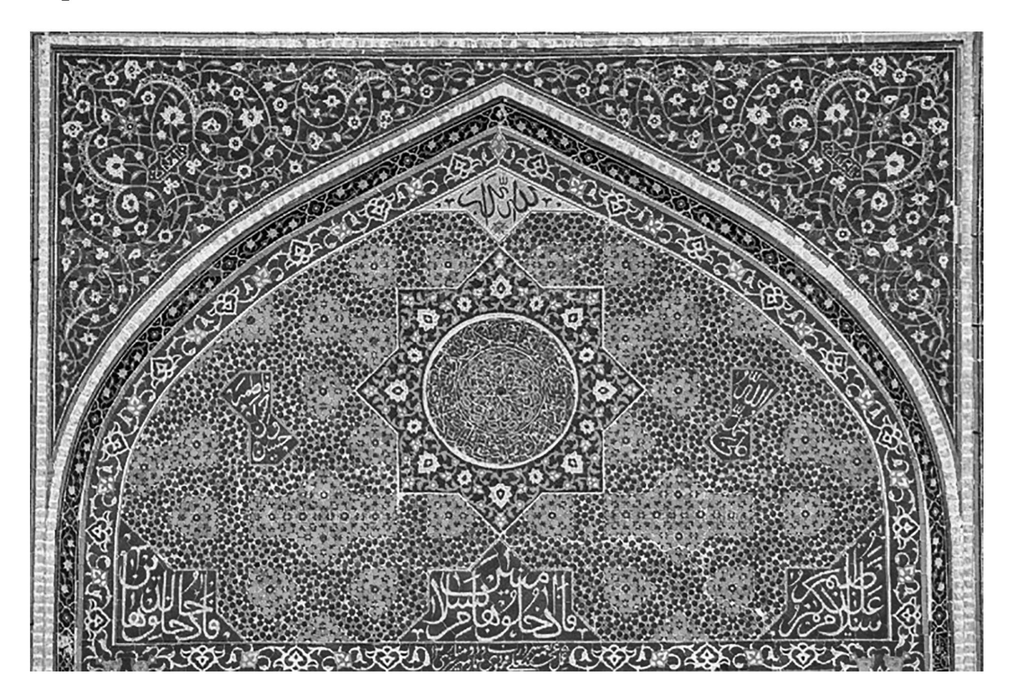
1. À noter que Nezâmi a consacré 16 ans de sa vie à la rédaction de *Khosro et Shirin*. Mais cela ne diminue pas l'importance littéraire des récits concis comme Bien et Mal. De plus, nous devons traiter ce récit dans l'ensemble de l'ouvrage *Sept portraits* ou *Bahram Nameh* de cette figure emblématique de la poésie iranienne.

Bibliographie:

- Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, Éditions Points, Paris, 1970
- Jolles André, *Formes simples*, Éditions du Seuil, Paris, 1972
- Barry Michael, *Le Pavillon des Sept Princesses*, Traduit en persan par Alavi Niya Jalal, Éditions Ney, Téhéran, 2006
- Servatian Behrouz, *Nezâmi Gandjehi* (Nezâmi de Gandjeh), Éditions du bureau des études culturelles, collection Que sais-je d'Iran?, Téhéran, 2003
- Ghavimi Mahvash, Houshmand Nargues, "Analyse du discours narratif dans Haft Peykar de Nezâmi", *Cahier de Recherche des langues étrangères*, Université Shahid Beheshti, numéro spécial en langue française, Numéro 53, 2009
- Khademolfoghara Mina, "Tahlil rikht shenâssi ghesseh-ye Kheyr va Shar Nezâmi", "L'analyse morphologique de l'histoire "Bien et Mal" de Nezâmi", *Trimestriel de la langue et de la littérature persanes*, Université Azâd de Sanandaj, Septième année, Automne 2005
- Nasseri Fereshteh, "Tahlil-e revayie ghesseh-ye Gonbad-hâye Siyâh va Sandali az Haft Peykare Nezâmi bar assass-e olgou-hâye rikht shenassi-ye Vladimir Propp" ("L'analyse narratologique de la première et de la sixième histoire des *Sept Portraits* de Nezâmi d'après *La morphologie du conte* de Vladimir Propp), *Le Cahier de recherche de la Culture et de la Littérature*, Numéro 13, Huitième année, Printemps 2002
- Ishani Tâhereh, "Rikht Shenâssi-e Ghesseh-ye Kheyr va Shar bar assâs-e Nazariyeh Propp" (Morphologie de l'histoire de Bien et Mal selon la théorie de Vladimir Propp), *Trimestriel spécial de la langue et de la littérature persanes,* Numéro 3, Printemps 2001
- Rabiei Mazraeshahi Elâheh, "Barressi anâsor-e dâstâni dar khamseh Nezâmi" (Étude structurale des éléments narratifs dans les cinq ouvrages de Nezâmi), *Trimestriel spécial des sciences littéraires*, Numéro 4, 2005
- Parsa Ahmad, "Bonmâyeh-hâye Osturei-ye Hekayât-e Kheyr va Shar dar Haft Peykare Nezâmi" (Les motifs mythologiques de la parabole "Bien et Mal" dans les *Sept Portraits* de Nezâmi), *Trimestriel de la littérature gnostique et mythologique*, Onzième année, Numéro 38, Printemps 2005

Mosquée du Vendredi, Yazd, Iran
Géométrie d'un tympan

Armand Jaspard





1. Les grandes formes.



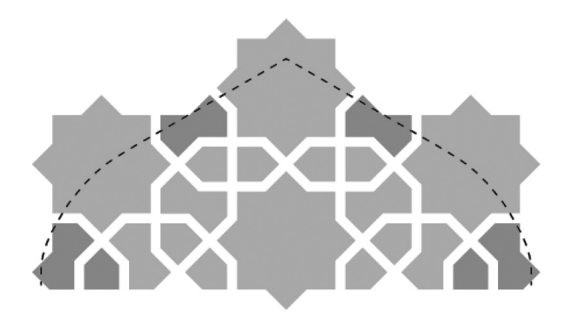
1.1. Antécédent.

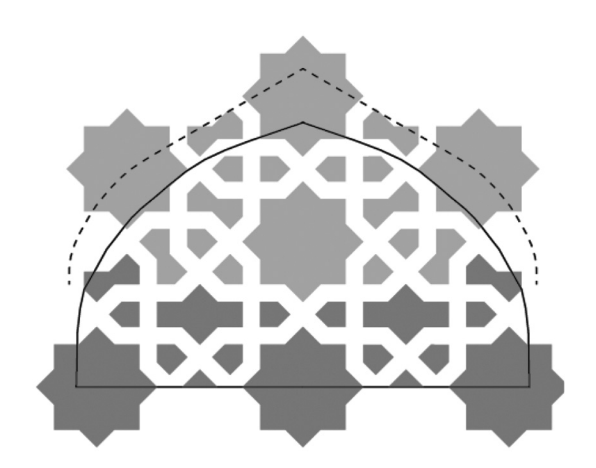
Selon Sandra Aube, l'état actuel du tympan relève d'une "reconstitution des années 1980". Une photo de Robert Byron montre la situation dans les années 1930: http://archnet.org/print/preview/mediacontents=40098 (consulté en mai 2019)

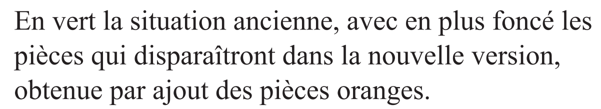
Deux remarques à propos de ce document où on discerne les grandes lignes de la composition:

- l'étoile centrale est entièrement entourée par un ruban. Aujourd'hui ce n'est plus le cas. C'est probablement un choix esthétique permettant une étoile centrale plus grande.

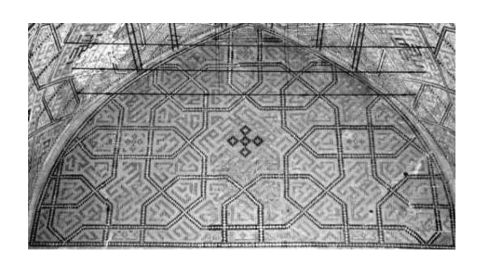
- il semble que le ruban entre les formes polygonales est moins large que l'actuel (c'est assez visible au niveau des polygones en forme d'ailes de papillon).



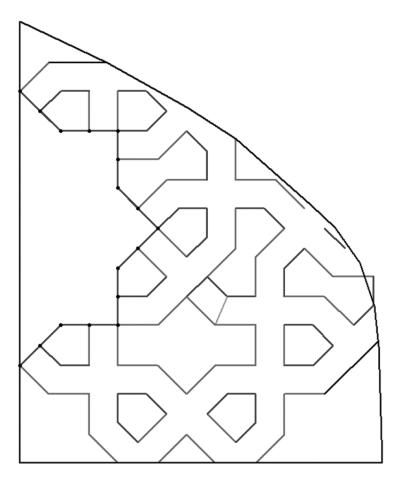


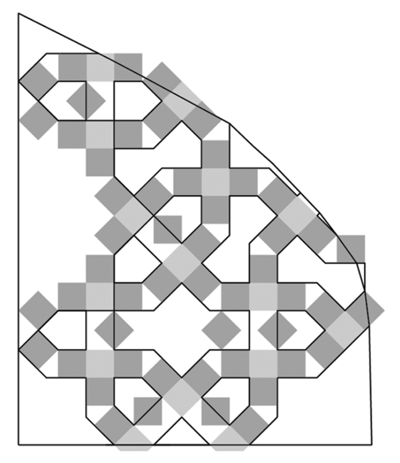

En vert la situation ancienne, avec en plus foncé les pièces qui disparaîtront dans la nouvelle version, obtenue par ajout des pièces oranges.

La photo ne dit rien sur le détail du motif de la décoration. À notre connaissance, on ne trouve le motif actuel sur aucun monument ancien, et nous penchons plutôt pour une création récente.
Par ailleurs, la composition initiale ne relevait peut-être pas de la technique de continuité du décor entre intérieur et extérieur des polygones. Le ruban initial semblant moins large, on trouvait peut-être quelque chose dans le style de ce tympan ouzbek:



1.2. La configuration actuelle.





L'ensemble du tympan (hors écritures) présentant à peu près une symétrie par rapport à l'axe vertical médian, on limitera les dessins à la moitié droite.
Ce schéma a été établi par l'observation du détail de la décoration.

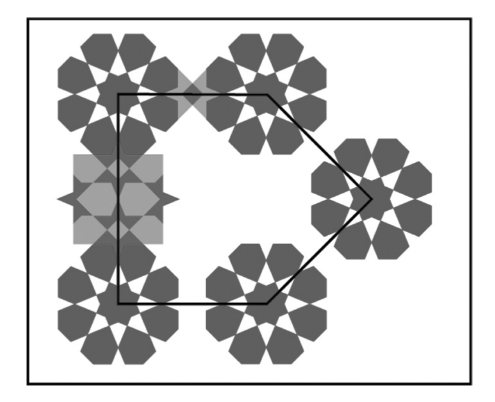
Les grandes formes polygonales n'utilisent que deux longueurs L1 et L2 telles que $\frac{L1}{L2} = \sqrt{2}$

Le ruban entre les polygones utilise en plus une longueur L3 telle que $\frac{L3}{L2} = \sqrt{(2(2-\sqrt{2}))}$

$\sqrt{2}$ est la longueur de diagonale d'un carré de côté 1. L'ensemble relève de la géométrie du carré.
D'ailleurs, il est possible de reconstituer la structure entière à partir d'un unique module carré de base.

2. Le détail de la décoration.

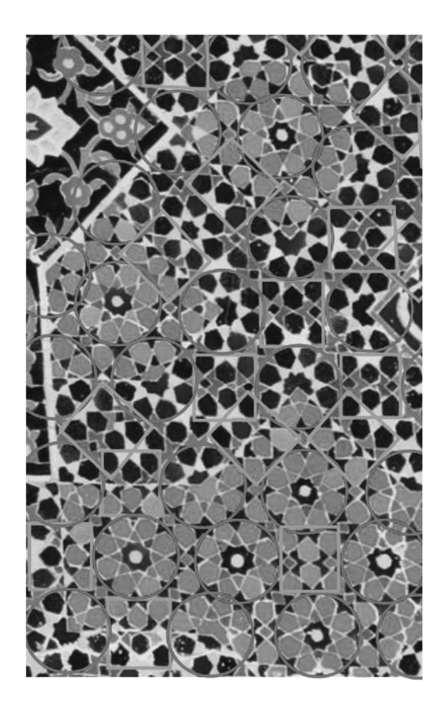
2.1. Les règles respectées

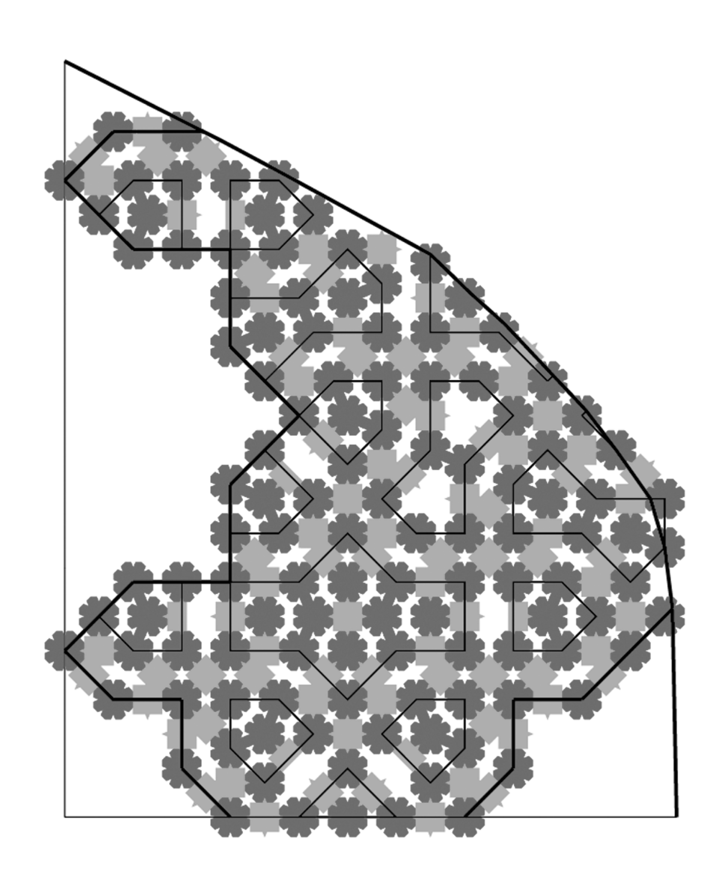


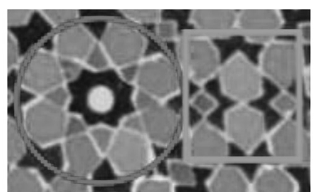
Ce sont les règles habituelles que l'on rencontre dans ce type de panneau:
- une étoile à chaque sommet des grands polygones
- une symétrie axiale locale par rapport à chacun des côtés des polygones
- une **parfaite continuité du motif entre l'intérieur et l'extérieur des polygones.** Sans les changements de couleur qui permettent de visualiser les grandes formes polygonales, l'œil ne verrait qu'un tapis continu régulier.

2.2. Les groupes de base

Une partie importante de la décoration est constituée par la répétition de deux motifs de base:
- l'un (ronds rouges) est formé par une étoile à 8 pétales
- l'autre (carrés verts) est moins directement perceptible.



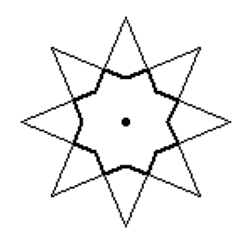




2.3. Construction détaillée des deux motifs de base.

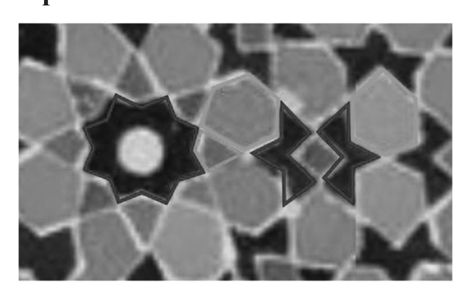
tracés

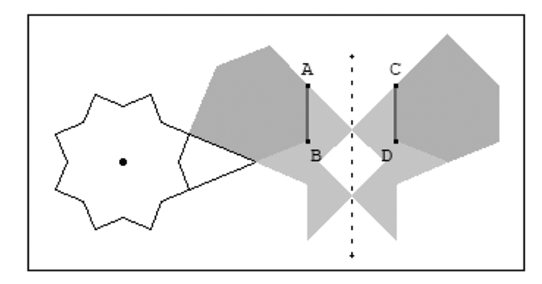


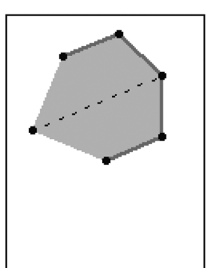


Deux carrés de même taille, de même centre, et décalés de 45° forment une étoile régulière à 8 pointes.
On prolonge les côtés de cette étoile pour en obtenir une deuxième.

explication





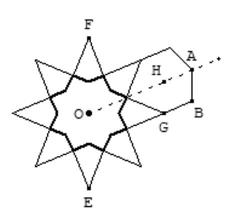


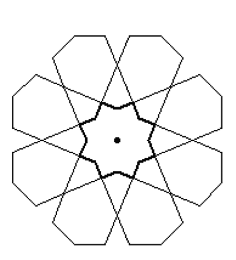
À gauche: nous faisons l'hypothèse que les deux formes entourées en vert sont identiques, mais dans des positions différentes.
Au milieu: la symétrie des deux pièces grises par rapport à l'axe en pointillés implique que AB = CD.
À droite: il s'ensuit que les pétales (qui ont leur propre axe de symétrie) ont 4 côtés de même longueur.

tracés

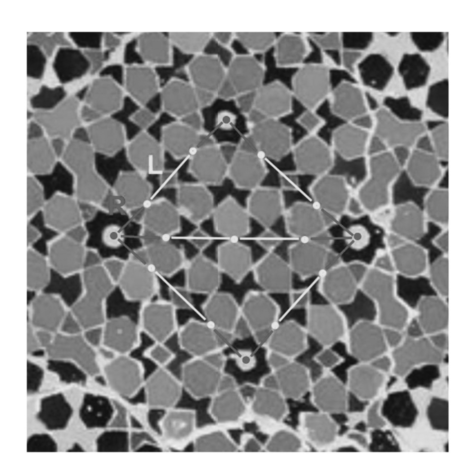
La parallèle à (EF) passant par G coupe l'axe pointillé en H.
Puis on construit le losange GHAB.
Puis par symétrie le premier pétale.

Puis les autres.





explication



Pythagore dans un des deux triangles rectangles donne:

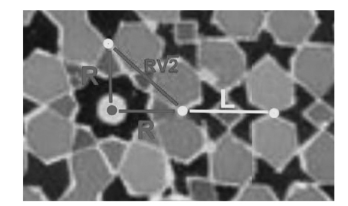
$(2R+L)^2 + (2R+L)^2 = (2R+2L)^2$

$4R^2 + 4RL + L^2 + 4R^2 + 4RL + L^2 = 4R^2 + 8RL + 4L^2$

$4R^2 = 2L^2$

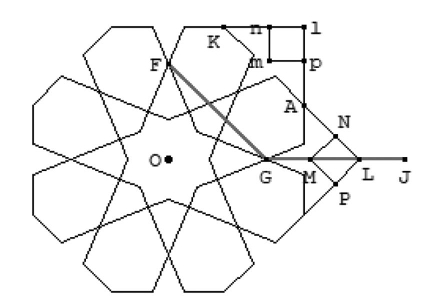
$2R^2 = L^2$ donc $L = R\sqrt{2}$

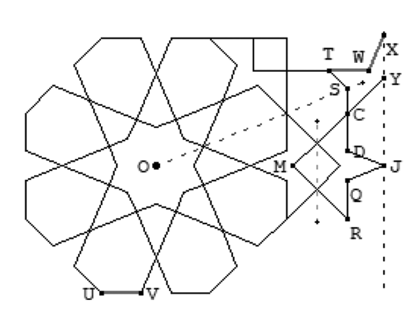
Or $R\sqrt{2}$ est aussi la longueur de diagonale du carré de côté R:



tracés

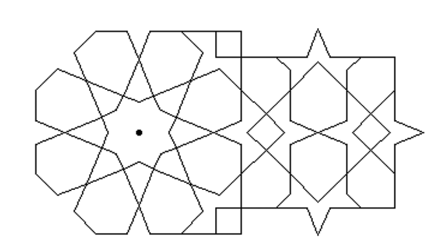
Construire J par rotation de F autour de G de 135°.
(KA) coupe (OJ) en L.
Construire M tel que GM = JL.
Construire le carré de diagonale ML.
Par rotation de 45° autour de O, construire les points mnlp.



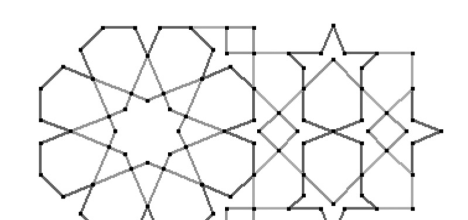


Construire CDQR par symétrie par rapport au pointillé vert.
La droite (RC) coupe le pointillé bleu en S.
T est le symétrique de C par rapport au pointillé bleu.
W est tel que TW = UV de même direction.
X s'obtient par rotation de T autour de W de 135°.
(MC) et (JX) se coupent en Y.

Terminer par symétries axiales.



bilan numérique



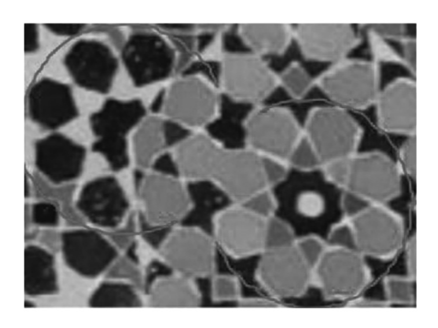
La construction présente 6 longueurs différentes :
L1 L2 L3 L4 L5 L6
Elles sont toutes reliées entre elles, par exemple de la façon suivante:

$\frac{L1}{L2} = 1+\sqrt{2}$ $\quad \frac{L3}{L2} = \sqrt{(2+\sqrt{2})}$ $\quad \frac{L4}{L3} = \sqrt{(2+\sqrt{2})} - 1$

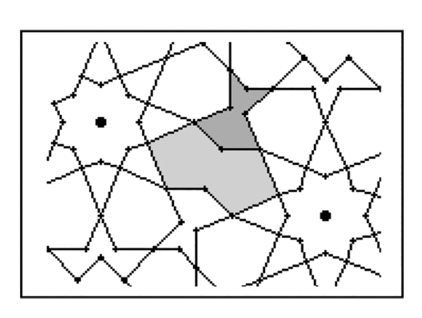
$\frac{L5}{L4} = \sqrt{\left(1+\frac{1}{\sqrt{2}}\right)}$ $\quad \frac{L5}{L6} = 1+ 1/\sqrt{2}$

ce qui confirme bien le rôle fondamental joué par le nombre $\sqrt{2}$.

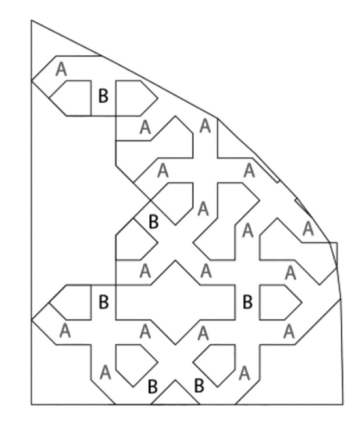
remarque



Le chevauchement partiel de deux étoiles induit la création de deux pièces supplémentaires.

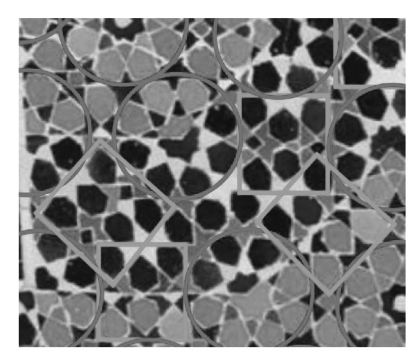


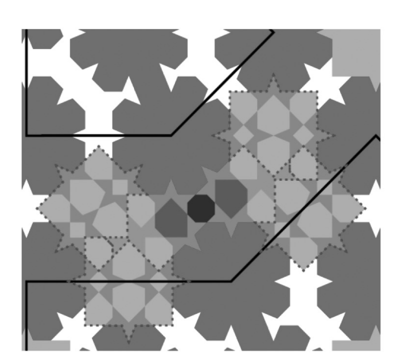
2.4. Les problèmes.



Les deux motifs de base vus précédemment ne suffisent pas à rendre compte de la totalité du dessin. Deux types de configuration, notés A et B, conduisent à une situation problématique.
(nous ne parlerons pas des irrégularités ponctuelles et mineures situées par exemple sur le pourtour du tympan ou concernant les couleurs).

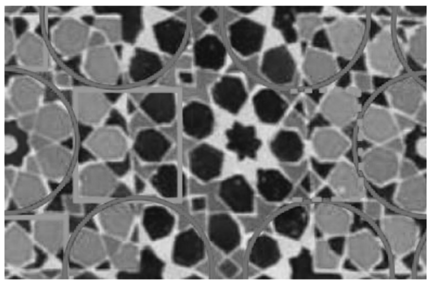
Problème A



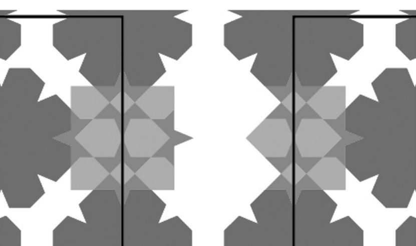


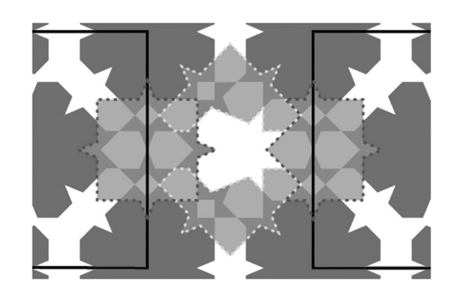
À gauche : repérage des deux motifs de base, avec chevauchement partiel de deux carrés verts.
À droite : les étoiles rouges et les parties de carrés (pointillés vert foncé) sont conformes aux motifs de base. Les pièces vertes hors pointillés font encore partie du même répertoire. Mais pour terminer le dessin, l'artiste a du créer 3 nouvelles pièces : en bleu foncé un octogone régulier, en bleu moyen un hexagone, et en bleu clair une sorte de papillon, les deux dernières pièces ayant un (unique) axe de symétrie.

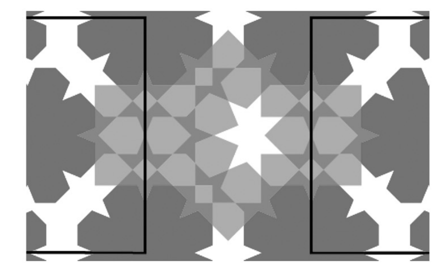
Problème B

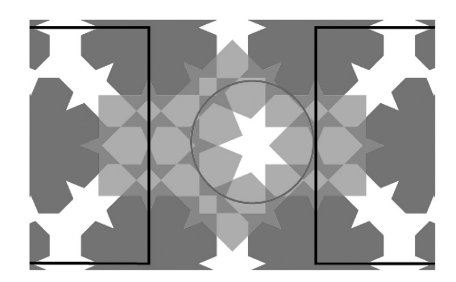


L'artiste a commencé par positionner un carré vert complet à gauche et un partiel à droite.
Ensuite, entre les deux, il a placé des parties de carrés (indiquées par les pointillés jaunes)
Puis (page suivante), il a encore ajouté deux pièces.
Toutes les pièces vertes appartiennent bien au répertoire des deux motifs de base.





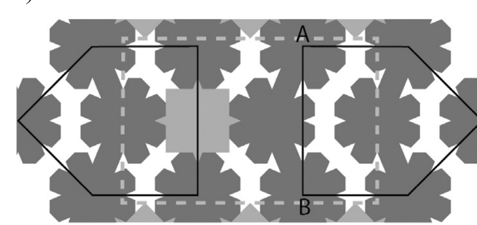


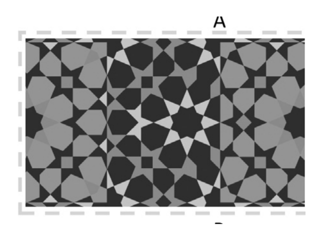


L'espace restant ne peut pas être complété avec les pièces habituelles. L'artiste n'a pas voulu en faire une nouvelle pièce (peut-être parce que sa taille la rendrait trop voyante).
Il a préféré transformer cet espace en une étoile à 7 pointes. Mais pour cela il a du déformer les pièces avoisinantes pour en faire 7 pétales pas trop irréguliers. Visuellement, il s'en sort plutôt bien, les arrangements sont assez discrets. Malheureusement, on perd en précision mais surtout on sort de la famille mathématique basée sur le nombre $\sqrt{2}$, qui régissait jusque là très élégamment la totalité du dessin.

2.5. Des solutions.

Proposition 1.
Concernant le problème de type B, l'environnement de la zone embarassante incite tout naturellement à ajouter une quatrième étoile contre le carré vert de gauche. L'agencement est parfaitement conforme. L'inconvénient est que l'on enfreint la deuxième règle énoncée page 3, car on a perdu la symétrie locale par rapport à l'axe (AB).





Il nous a semblé que cette entorse était moins grave que celle de l'étoile à 7 pointes, et c'est cette option que nous avons choisie pour la reconstitution du tympan de la planche1.

Planche 1: le dessin utilise les 7+2 (chevauchement partiel d'étoiles) pièces normales du motif de base, augmentées des 3 pièces liées au problème A, qui reste inchangé. Plus perte de symétrie locale sur un côté du pentagone.

Proposition 2.
Autre piste possible, on peut décider de garder intacte la structure générale du tympan avec ses grandes formes polygonales, mais de diminuer la taille des petites pièces du motif. Pour assurer la compatibilité du nouveau motif avec la structure générale, on a diminué le motif initial d'un coefficient ?2.
Ce changement a permis de respecter strictement les règles de la page 3, mais il a fallu quand même créer trois petites pièces supplémentaires (qui sont de la même famille $\sqrt{2}$):

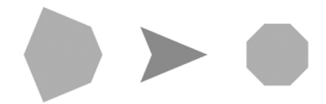


Planche 2: le dessin utilise les 7+2 pièces normales du motif de base, plus 3 pièces supplémentaires. Les problèmes A et B sont résolus. Pour une raison esthétique, nous avons redonné aux pétales qui se chevauchent la même forme qu'aux autres pétales.

Proposition 3.
On peut aussi, sans modifier la structure générale des grandes formes, changer le motif décoratif.

Le motif utilisé doit bien entendu rester dans la famille de la géométrie du carré, basée sur le nombre $\sqrt{2}$.
Celui présenté ici est en partie inspiré par la planche 59 du livre de Jules Bourgoin : "Les éléments de l'art arabe : le trait des entrelacs " (consultable sur Gallica).
Ce motif utilise un jeu de 7 pièces, qui toutes peuvent s'obtenir très facilement à partir de la même étoile à 8 pointes:

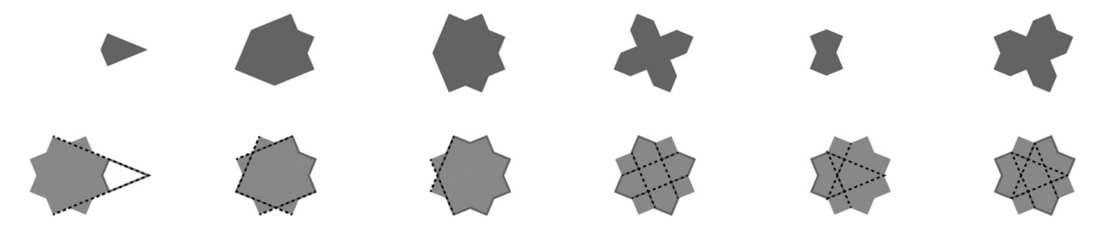
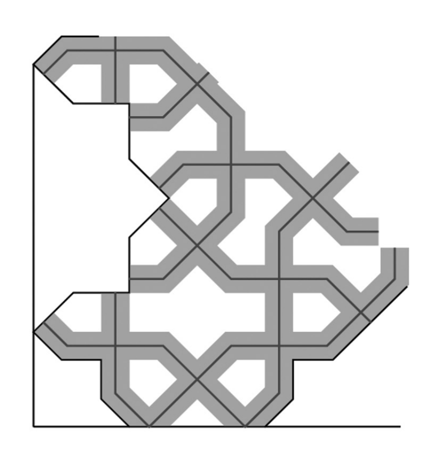
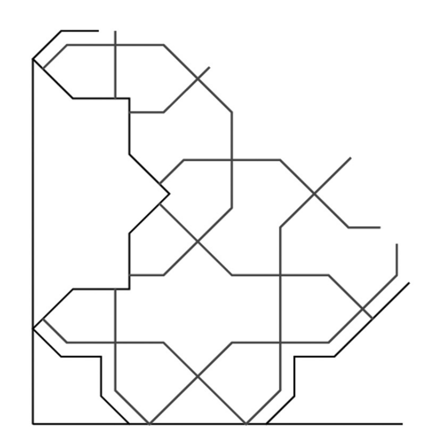


Planche 3: le dessin utilise le même nombre de pièces que le motif original (7 de base + 2 en cas de chevauchement de deux étoiles). Les problèmes A et B ont disparu. Le motif respecte toutes les règles énoncées page 3.
Visuellement l'ensemble est assez proche du tympan de Yazd.
Planche 4: une proposition de tympan complet, avec remplissage des grandes étoiles en continuité.

3. Variante.



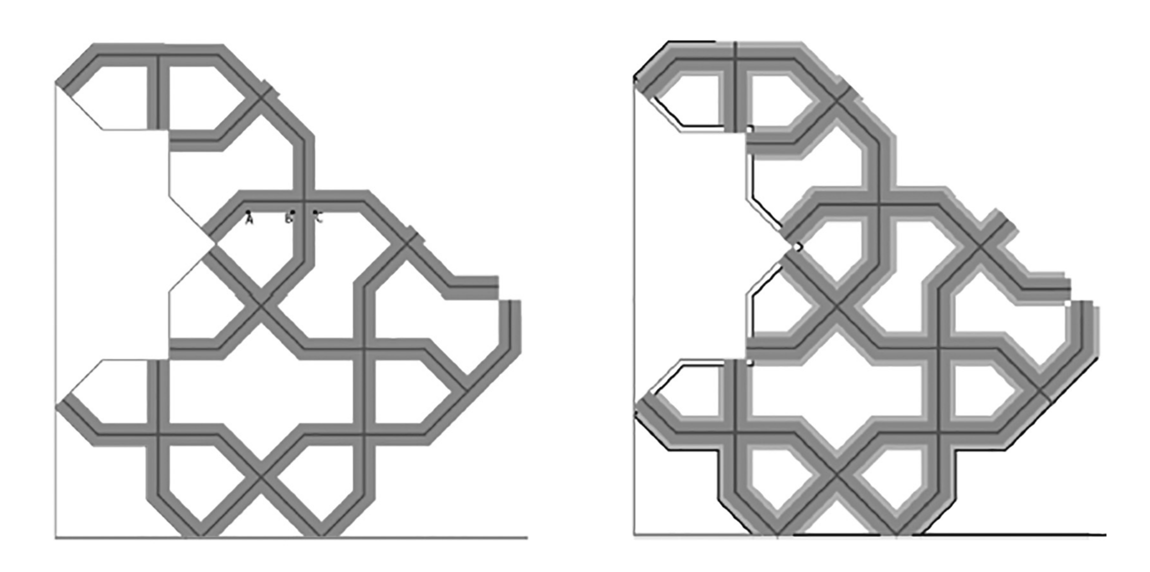


À gauche : reprise de la structure générale présentée page 2, en faisant ressortir l'espace entre les grandes formes polygonales (le "ruban"), et on ajoutant en son "milieu" le trait vert foncé appelé l'armature du dessin.

À droite : l'armature seule. Maintenant on inverse le point de vue en considérant qu'on peut obtenir le dessin de gauche à partir de celui de droite en élargissant symétriquement la largeur du trait de l'armature.
Voir une petite animation sur youtube : https://youtu.be/Piu_RRbQXBM



Quand on modifie la largeur du trait, les pentagones et le triangle changent de taille, mais ne changent pas de forme. Par contre, les autres polygones changent de taille mais aussi de forme. On s'en rend très bien compte sur l'animation. Tout bouge, mais pas de la même façon ! La difficulté est de trouver une nouvelle largeur de trait qui reste compatible avec le détail du motif décoratif, c'est-à-dire qui préserve les règles énoncées page 3.
Une condition nécessaire (mais pas suffisante !) est de veiller à rester dans la famille géométrique du nombre $\sqrt{2}$.
Pour plus d'explications, nous nous permettons de renvoyer à notre site : http://patterns-islamiques.fr qui traite la même question pour la famille géométrique du nombre $\sqrt{5}$.



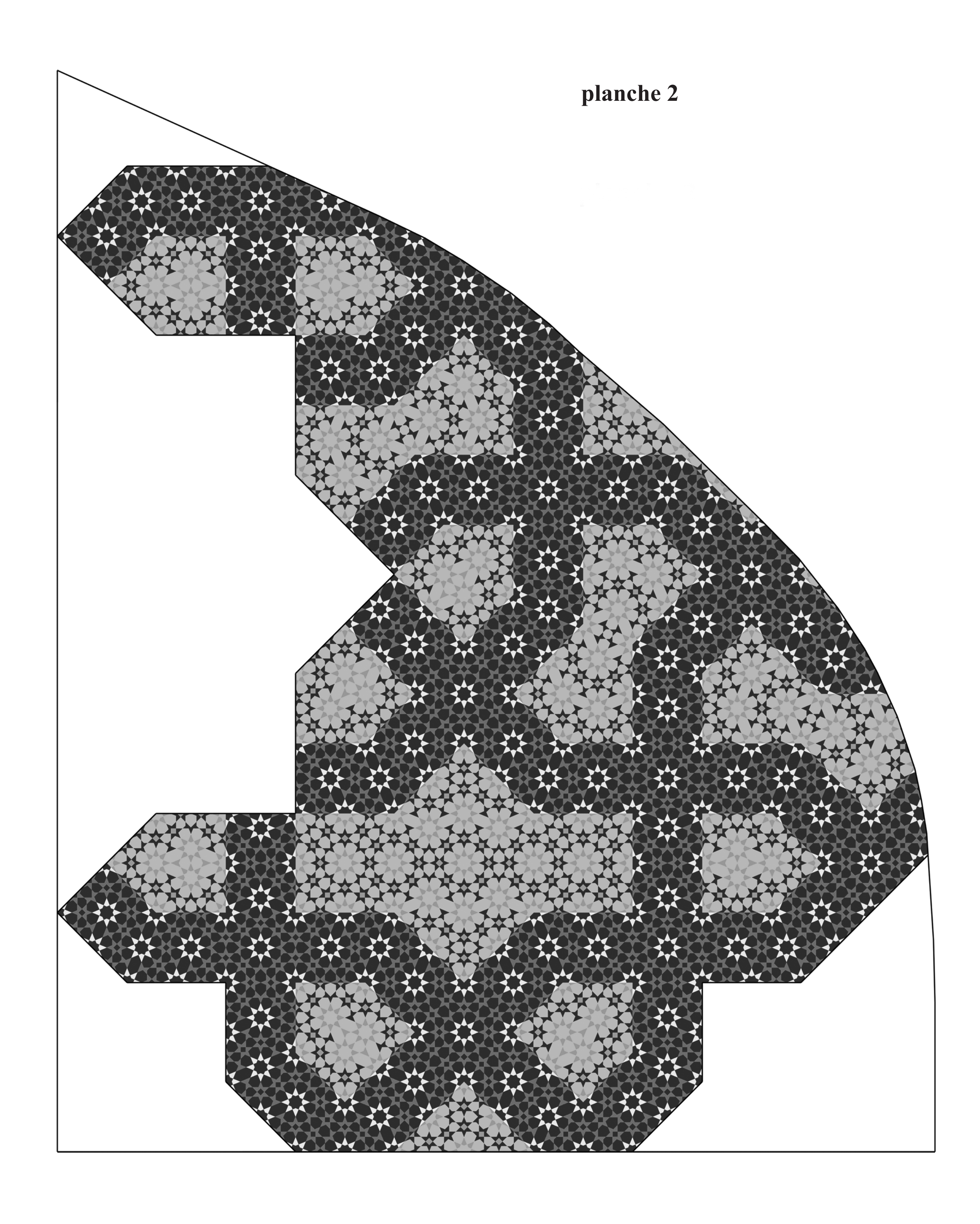
À gauche : la solution retenue, dans laquelle BC mesure la moitié de AB ; dans le cas du tympan de Yazd, ces deux longueurs étaient égales.
À droite : on a superposé les deux structures, l'armature est bien la même pour les deux.

Planches 5 et 6: reprise des deux motifs avec un ruban moins large.

mai 2019

planche 1

planche 2



76

planche 3

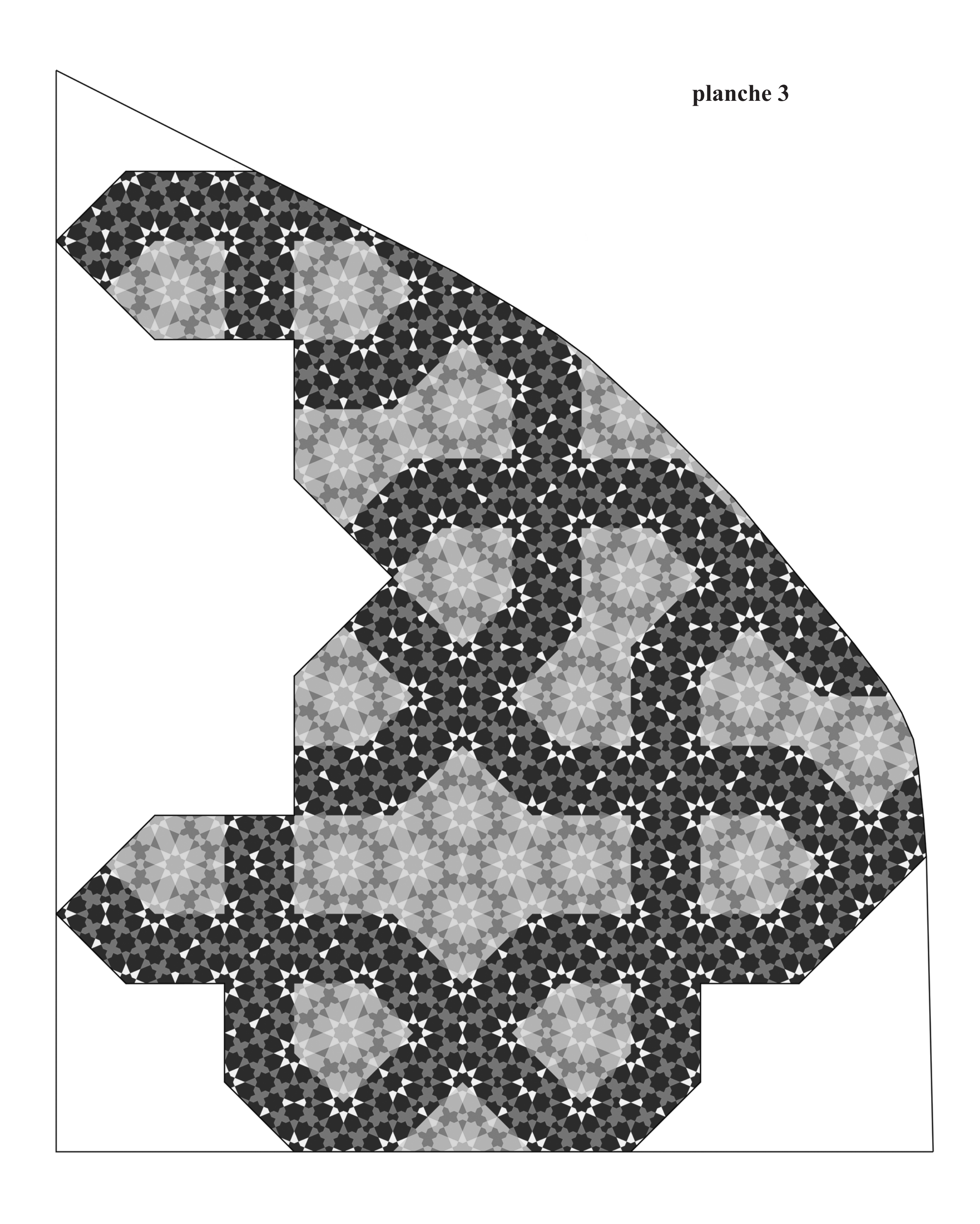


planche 4

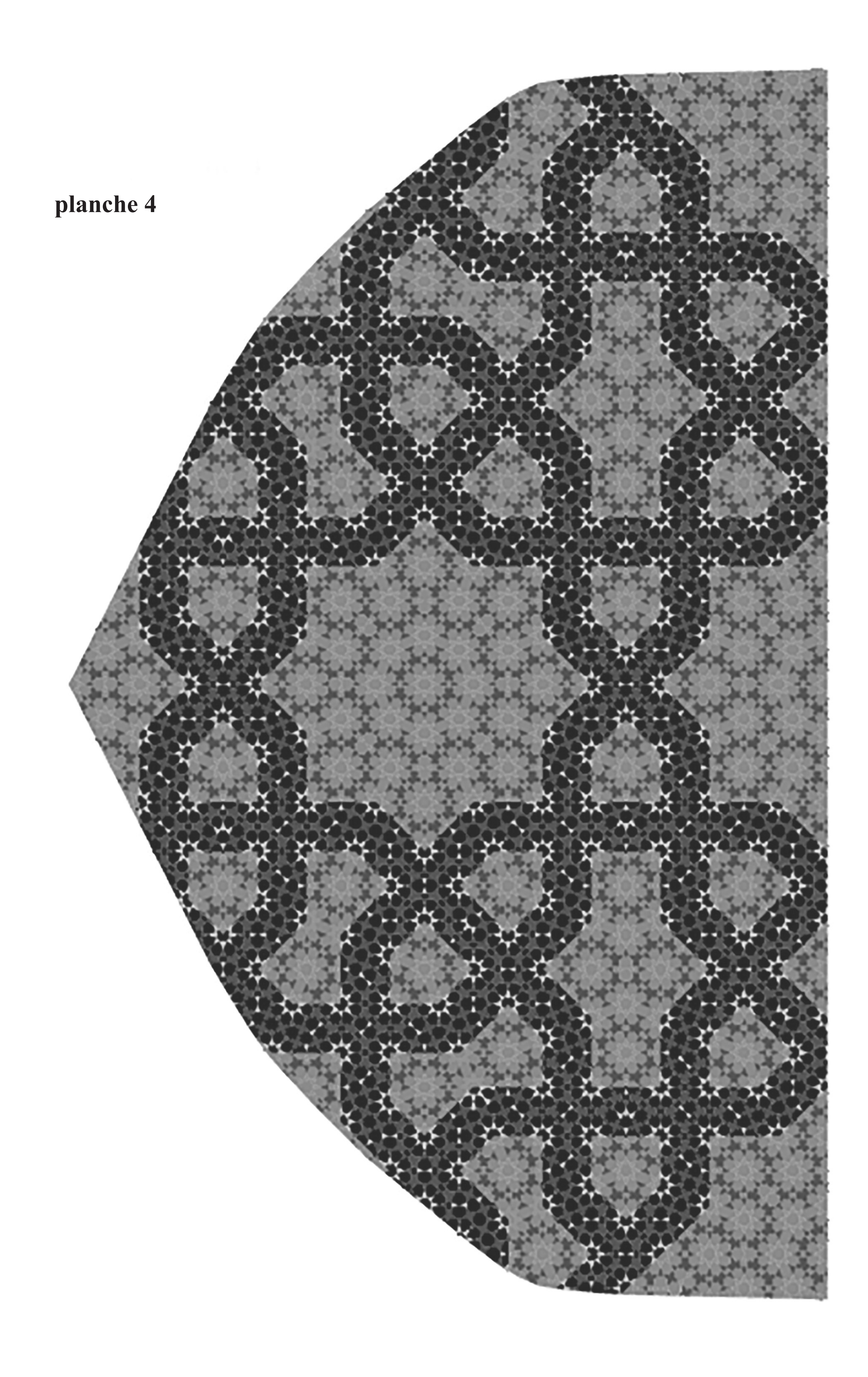


planche 5

planche 6

80

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

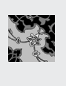
En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

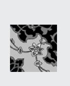
Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

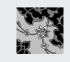
La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

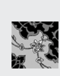
Toute citation reste autorisée avec notation des références.


ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.


در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.


مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.


چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.


« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.


نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- ☐ یک ساله ۲۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ 1 an 200 000 tomans
- ☐ 6 mois 100 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) ____ مؤسسه

Nom ____ نام خانوادگی | Prénom ____ نام

Adresse ____ آدرس

Boîte postale ____ صندوق پستی | Code postal ____ کدپستی

E-mail ____ پست الکترونیکی | Téléphone ____ تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور با پست عادی

- ☐ شش ماهه ۴/۵۰۰/۰۰۰ریال
- ☐ یک ساله ۹/۰۰۰/۰۰۰ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ 1 an 900 000 tomans
- ☐ 6 mois 450 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

www.teheran.ir

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان مصدق جنوبی (نفت جنوبی سابق)،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی:mail@teheran.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواگلیز (رضوی فر)

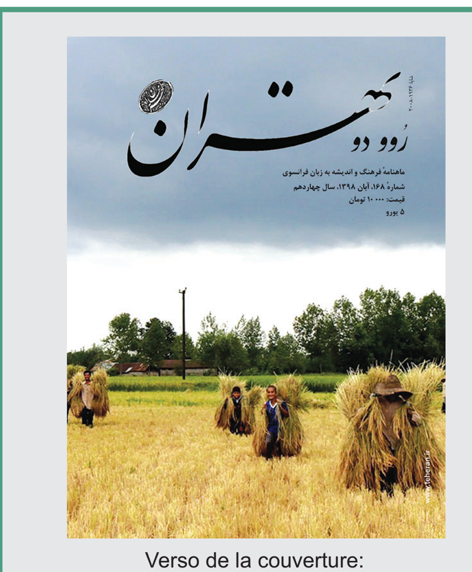
دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

اعضای تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)
اسفندیار اسفندی
شکوفه اولیاء
اِلودی برنارد
ژان-پیر بریگودیو
افسانه پورمظاهری
روح الله حسینی
سعید خان آبادی
مرضیه خزایی
مهناز رضائی
هدی صدوق
جمیله ضیاء
میری فِررا
زینب گلستانی
ژیل لانو
خدیجه نادری بنی
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی
مجید یوسفی بهزادی

طراحی و صفحه آرایی
منیرالسادات برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی



Verso de la couverture:
Le milieu de l'été marque le début de la récolte au sein de la rizière de Shâlizâri, province du Guilân
Photo : Mojtabâ Mohammadi



ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۱۶۸، آبان ۱۳۹۸، سال چهاردهم

قیمت: ۱۰ ۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir